مقدمے
اور
تبصرے
گیان چند جین

# مُقدّمے اور تبصرے

پروفیسر گیان چند جین

انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دلّی

سلسلۂ مطبوعات انجمن ترقی اردو ہند ۶۰۷



سنہ اشاعت : ۱۹۹۰ء
قیمت : ۴۰ روپے
بہ اہتمام : شمیم جہاں
تزئین کار : انیس احمد
طباعت : ثمر آفسٹ پرنٹرز، نئی دلی

ISBN 81 - 7160 - 020 - 4

ANJUMAN TARAQQI URDU (HIND)
Urdu Ghar, Rouse Avenue,
New Delhi-110002

# فہرست

# اِنتساب

اُردو کے سب سے سینیئر فکشن نگار
اُپندر ناتھ اشکؔ
کے نام

# پیش لفظ

اس مجموعۂ بے رنگ کے مضامین ایک معنوی وحدت کے شیرازے سے بندھے ہیں یعنی یہ سب دوسروں کی کتابوں سے متعلق ہیں۔ ان میں سات مقدمے ہیں اور گیارہ تبصرے۔ میرے پاس ان دونوں انواع کی ابھی اور کئی تحریریں ہیں لیکن اس مجموعے کے ظرف میں مزید سمائی نہ ہونے کی وجہ سے میں نے انھیں قطع کر دیا۔ ان ۱۸ تحریروں میں ۱۴ فرمائشوں کا نتیجہ ہیں۔ چار یعنی نمبر ۳، ۸، ۱۰، ۱۳ میرے اپنے اقدام پر لکھی گئیں۔ فرمائشی تحریروں میں بیشتر ان کے مصنف یا مرتب کی فرمائش کا نتیجہ ہیں لیکن چند ایسی بھی ہیں جن کے فرمائش کنندہ کوئی دوسرے صاحب تھے۔ مثلاً کسی رسالے کے مدیر، کسی مجموعے کے مرتب۔ یا کسی سیمنار کے ڈائرکٹر۔

میں فرمائشی تنقید کا بالکل قائل نہیں ہوں، کیوں کہ اس میں تنقید نگار آزادی اور معروضیت سے نہیں لکھ سکتا۔ اس سلسلے میں دو واشگاف مضامین "میری تعریف کرو، ایک مذموم مطالبہ اور" مجھے شعری مجموعوں سے بچاؤ" میں فرمائش کنندوں سے معذرت کر چکا ہوں۔ اس کے باوجود اب بھی شعری مجموعوں کے خالق اپنی الہامی تخلیقات پر مضمون لکھنے کی فرمائش کرتے رہتے ہیں، گویا میرے وقت کا بہترین مَصرف یہی ہو سکتا ہے۔

میں نے مقدموں کو محض مداحی نہیں بنایا۔ ایک طرف یہ کوشش کی کہ مصنف کی سوانح اور اس کی دوسری تمام تحریروں کا مفصّل تعارف دے دوں تاکہ قارئین اس کی ذات اور قلمی شخصیت کے ابعاد کو بخوبی سمجھ سکیں۔ اس کی مثال اشک کی 'انجو باجی' اور ستیش بترا کے 'بے لباس لمحے' میں ملاحظہ ہو۔ دوسری طرف میں نے مصنف پر اعتراض اور اختلاف سے بھی دریغ نہیں کیا، جو تقریباً تمام مقدموں میں دکھائی دے گا۔ بعض اصطلاحی موضوعات کی کتابوں، مثلاً مقالاتِ طباطبائی، اردو اور ہندی کے

جدید مشترک اوزان اور اُردو بحیثیت ذریعۂ تعلیم' پر میں نے نفسِ موضوع پر گہرائی سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

'بے لباس لمحے' کا مقدمہ ۱۹۶۰ء میں لکھا گیا تھا۔ غالباً یہ مجموعہ ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ 'اُردو بحیثیت ذریعۂ تعلیم' کی دمِ تحریر کتابت ہو رہی ہے۔

تبصرے خواہ فرمائشی ہوں، خواہ از خود لکھے ہوئے میں نے کہیں بھی مُدلّل یا غیر مدلّل مداحی کو اپنا شعار نہیں بنایا۔ مقدمہ یا تبصرہ لکھوانے والے سے صاف کہہ دیا کہ اگر مجھ سے لکھانا ہے تو اعتراف کے ساتھ اختلاف کے لیے بھی تیار رہیے۔ اور انھوں نے بہ طیبِ خاطر اس کی اجازت دی۔ 'اتر پردیش کے لوک گیت' اور 'نقوش کا ادبی معرکے نمبر' میں میں نے سختی سے محاسبہ کیا ہے۔ آخر الذکر اظہر علی فاروقی صاحب کی زندگی کے آخری ایام میں لکھا گیا۔ ان کے بعض شاگردوں اور عقیدت مندوں نے انھیں ایک ارمغاں پیش کرنے کا منصوبہ بنایا۔ ان کے پاس گرمیِ شوق تو تھی' قوتِ ارادی بالکل نہ تھی۔ مالیے کا کوئی انتظام نہ تھا۔ وہ مضامین بھی فراہم نہ کر سکے' اشاعت تو کہاں سے کرتے۔ میرا ایسا بیچھا لیا کہ مجھے سب کچھ چھوڑ کر مضمون لکھتے ہی بنی۔

'غلطیہائے مضامیں' پر لکھنے کی وجہ یہ ہے کہ مجھے اس کتاب میں معلومات کے انبار کے تلے کہیں کہیں تسامحات کا خاشاک بھی دکھائی دیا۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے مجھے ایک خط میں لکھا تھا کہ وہ منفی تحقیق کو تیسرے بلکہ چوتھے درجے کی چیز سمجھتے ہیں۔ میرا نقطۂ نظر قدرے مختلف ہے۔ مجھے اس کے افادی پہلو سے انکار نہیں' اس لیے میں نے اپنی زیرِ طبع کتاب 'تحقیق کا فن' میں اسے 'تصحیحی تحقیق' کا نام دیا ہے، لیکن نکتہ چیں سے میرے دو مطالبات ہوتے ہیں :

۱۔ وہ تصویر کا محض ایک رُخ پیش نہ کرے' بلکہ دوسرا رُخ یعنی خوبیاں بھی دکھائے۔

۲۔ وہ محض اغلاط جوئی کو اپنا پیشہ نہ بنالے۔ اپنی تحریروں کا کم از کم پچاس فی صد اپنی طرف سے کیے ہوئے کاموں کے لیے وقف کرے اور اس طرح اپنے 'مثالی' کاموں کو تبصرے کے لیے پیش کرے۔

'غلطیہائے مضامیں' سے مصنف کے وسیع علم کا اظہار ہوتا ہے۔ میں نے ابتدا اسی اعتراف سے کی ہے' دل کھول کر داد دی ہے لیکن بعض مقامات پر مصنف کے فیصلوں سے اختلاف کی گنجائش ہے

یا ان میں کوئی جھول رہ گیا ہے۔ ان کی نشان دہی کر دی گئی ہے۔ آغا حیدر حسن کی پس پردہ اور جلیل کی 'مسائلِ زبانِ اردو' صحتِ زبان اور محاورہ اور روزمرّہ سے متعلق ہیں۔ دوسرے تیسرے درجے کا اہلِ زبان ہونے کی رُو سے میں نے ان کے مشمولات پر اظہارِ خیال کیا ہے۔

مجھے یہ تسلیم کرنے میں باک نہیں کہ کئی تبصرے مثلاً ۸، ۱۱، ۱۳ اور ۱۴ زیادہ تر ستائش کی طرف مائل ہیں۔ میں نے ان کتابوں کو پسند کیا، اپنی پسندیدگی کا اظہار کر دیا۔ تبصرہ تنقید کی وہ شاخ ہے، جو کسی کتاب یا مختصر تخلیق کے بارے میں کی جاتی ہے، اور تنقید کے باب میں اپنی نیازمندی کا دمدمہ سب سے زور سے میں نے ہی بجایا ہے۔ ایک بگڑے تنقید نگار سے جس قسم کے تبصرے ممکن تھے، اور وہ بھی فرمائش کی بزم میں گھر کر، میں نے وہی سپرد قلم کیے ہیں۔

میں انجمن ترقیِ اردو ہند کے اربابِ کار، بالخصوص جنرل سکریٹری ڈاکٹر خلیق انجم کا ممنون ہوں کہ وہ اس کتاب کی اشاعت کی طرف مائل ہیں۔

حیدرآباد۔ ۲۴ فروری ۱۹۸۸ء

گیان چند

# اشکؔ اور اُن کی اَنجو

اشکؔ صاحب ۱۴ دسمبر ۱۹۱۰ء کو جالندھر کے کلّو وانی محلّے کے ایک برہمن خاندان میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد ریلوے میں اسٹیشن ماسٹر تھے۔ کھانے پینے اور موج اُڑانے والے، ظالم اور جابر۔ ماں ہوشیار پور کے قدامت پسند برہمن گھرانے کی رُکن تھیں۔ دیوی دیوتاؤں کو ماننے والی۔ مذہبی رسومات اور اخلاقی قدروں میں گہری عقیدت رکھنے والی صابر و شاکر! اشکؔ چھے بھائیوں میں دوسرے ہیں۔ اپنے والدین کی متضاد طبیعتوں کا ان پر گہرا اثر ہے۔

اشکؔ نے سائیں داس اینگلو سنسکرت ہائی اسکول جالندھر میں میٹرک تک تعلیم حاصل کی۔ ڈی۔ اے۔ وی کالج سے ۱۹۳۱ء میں بی۔ اے کی ڈگری لی اور اپنے اسکول میں مدرس ہو گئے۔ لیکن چھے ہی ماہ میں اس پیشے سے اکتا کر پنجاب کے مشہور شاعر پنڈت میلا رام وفاؔ کے ایما پر لاہور چلے گئے اور پہلے روزنامہ 'بھیشم' پھر افسانہ نگار سدرشن کی سفارش پر لالہ لاجپت رائے کے اخبار 'بندے ماترم' میں مترجم اور افسانہ نگار کے طور پر ملازم ہو گئے۔ ۱۹۳۲ء میں ہی وہ اپنے بڑے بھائی کو لاہور لے گئے اور انھیں دنداں سازی کی دوکان کھلوا دی ــــ اسی سال بستی غزاں میں ان کی شادی ہو گئی۔

۱۹۳۳ء میں لاہور کے ایک کویراج کے ساتھ شملہ گئے، اور بچّوں کی غور و پرداخت پر اس کے لیے ایک کتاب لکھی، جو اُن کویراج جی کے نام سے چھپی اور ہزاروں میں بکی، لیکن اشکؔ کو صرف ڈیڑھ سو روپے حاصل ہوئے۔ واپس آکر انھوں نے 'بندے ماترم' کی نوکری چھوڑ دی اور مختلف اخباروں میں جز وقتی کام کرتے رہے انھیں دنوں ان کی زندگی میں ایک سانحہ رونما ہوا، جس نے ان کی زندگی بدل کر رکھ دی۔

اچانک ایک شام انھیں معلوم ہوا کہ اُن کے خسر پاگل ہو گئے ہیں۔ ان کے بھائی انھیں لاہور کے پاگل خانے میں داخل کرا گئے ہیں اور ان کی اور ان کی ساس جالندھر سے لاہور آکر ایک سیٹھ کے گھر کھانا پکانے کی نوکری کرنے لگی ہیں تاکہ ہر ہفتے اپنے شوہر کو دیکھنے جا سکیں اور اُن کی تیمار داری کر سکیں۔

اشک لاہور میں شاعر اور افسانہ نگار کی حیثیت سے خاصے مشہور ہو گئے تھے۔ انھیں ساس کا مہاراجن کی نوکری کرنا اچھا نہیں لگا۔ اس پر ستم یہ کہ جالندھر کے پڑوسی اُن کے ہم جماعت کی سگائی اس سیٹھ کی لڑکی سے ہو گئی۔ اشک نے محسوس کیا کہ اس گھر میں اُن کی بیوی کی حیثیت کیا ہوگی ۔ وہ وہاں کی نوکرانی کی لڑکی کے طور پر ہی تو جانی جائے گی۔ ساس وہاں خوش تھی۔ اپنے داماد کے گھر تو وہ پانی بھی نہ پی سکتی تھی۔ اس لیے اشک نے طے کیا کہ وہ قانون پڑھیں گے۔ مقابلے کے امتحان میں بیٹھیں گے، سب جج بنیں گے، تاکہ ان کی بیوی اس گھر میں جائے تو سب جج کی بیوی کی حیثیت سے جائے۔

اس برس وہ ایک ٹیوشن لے کر شملہ گئے۔ کچھ پیسے پس انداز کر لائے اور آکر لاء کالج (LAW COLLEGE) میں داخل ہو گئے لیکن ان کے پاس نہ فیس کے لیے پیسے تھے، نہ کتابوں کے لیے اور نہ رہنے کی معقول جگہ تھی۔ بھائی کی دوکان میں ایک دو چھتی تھی جس پر سردیوں میں دونوں بھائی رہتے تھے۔ گرمیوں میں کسی مکان کی برساتی کرائے پر لے لیتے تھے۔ فیس کے لیے ٹیوشن کرتے تھے۔ ایک روز نامے کے سنڈے ایڈیشن میں ۵ روپے میں ہر ہفتے افسانہ لکھتے تھے۔ بدقسمتی سے ادھر انھوں نے قانون میں داخلہ لیا ادھر اُن کی بیوی کو دِق کا مرض لاحق ہو گیا۔ اس شاہانہ بیماری کے علاج کا بار کیونکر اٹھا پاتے! بندے ماترم، کے اپنے رسوخ کو بروئے کار لاکر انھوں نے بیوی کو لاہور کے گلاب دیوی ٹی۔ بی سینی ٹوریم میں بھرتی کرا دیا۔ ۱۹۳۶ء اشک صاحب نے بہ امتیاز ایل۔ ایل بی کا امتحان پاس کیا۔ ایڈوکیٹ کا لائسنس بھی لیا اور کچہری بھی گئے۔ خرچ چلانے کو ایک ہندی روز نامے میں رات کی نوکری بھی کی، لیکن تمام کوششوں کے باوجود وہ بیوی کو بچا نہ سکے۔ اُس طویل اور تکلیف دہ بیماری کے باوجود دسمبر ۱۹۳۶ء میں اس کا انتقال ہو گیا۔ اپنے پیچھے وہ اشک صاحب کے بڑے صاحب زادے امیش کو چھوڑ گئی۔

اپنی پہلی بیوی کی وفات کا اشک صاحب پر گہرا اثر ہوا۔ راجندر سنگھ بیدی نے الفاظ کے

گوشۂ اشک میں اپنے مضمون 'ترکِ غمزہ زن' میں لکھا ہے :

"اِدھر اشک امتیازی شان سے قانون کے امتحان میں پاس ہوگیا، اُدھر شیلا (ان کی پہلی بیوی) چل بسی۔ اب زندگی میں کوئی قاعدہ کوئی قانون نہ رہا۔ اشک نے سشن جج کے خیال کو بالائے طاق رکھ دیا۔ جس کے لیے وہ جج بننا چاہتا تھا وہ تو جا چکی تھی۔ اس نے رنج، بےحد تکان اور نہایت اضمحلال کے عالم میں اپنا قلم اٹھایا اور ادب پیدا کرنا شروع کیا کیونکہ ادب ہی تھا، جس میں اپنے آپ کو غرق کر دینے سے وہ اپنی زندگی کے اس عظیم سانحے کو بھول سکتا تھا۔"

اپنی پہلی بیوی کی وفات کے بعد اشک نے پانچ برس تک شادی نہیں کی۔ اس دوران وہ پہلے لاہور میں فری لانسر کے طور پر افسانے، ڈرامے، لکھتے رہے۔ ۳۴ء سے ۳۶ء تک یعنی اپنی بیوی کی بیماری کے دوران انھوں نے زندگی کو کچھ اتنے قریب سے دیکھا، انھیں نظر کی کچھ ایسی باریکی مل گئی کہ اُن کی ساری رُومانیت اُڑن چھو ہوگئی۔ ۲۶ء سے ۳۶ء تک انھوں نے جتنے افسانے لکھے، وہ تخیلی تھے۔ ۳۶ء کے بعد انھوں نے ڈاچی، کونپل، گوکھرو، یہ انسان، ایک سے ایک بڑھ کر حقیقی افسانہ لکھا۔ یک بابی ڈرامے اور اپنا پہلا ناول لکھا۔ ۳۹ء میں ماہنامہ 'پریت لڑی' کے اردو ہندی کے ایڈیشنوں کے ایڈیٹر ہو کر 'پریت نگر' (امرت سر) چلے گئے۔ شادی تو انھوں نے دوسری کی نہ تھی۔ چونکہ نچلے متوسط درجے کا کوئی نوجوان اس زمانے میں اکیلا نہیں رہ سکتا تھا، دو ایک سکینڈل بھی ہو گئے۔ اشک اپنا ضخیم ناول 'گرتی دیواریں' لکھنا شروع کر چکے تھے۔ ان کی یکسوئی میں خلل پڑا۔ انھوں نے بڑے بھائی کو رشتہ طے کرنے کے لیے لکھا۔ ان کے بڑے بھائی نے ایک جگہ نسبت طے کر دی۔

سگائی کے دو تین ماہ بعد کوشلیا جی سے ان کی خط و کتابت شروع ہوگئی۔ کوشلیا جی ایک متموّل گھرانے کی فرد تھیں۔ ان کے نانا گجرات میں بیرسٹر تھے اور ماموں امریکہ میں پڑھے تھے۔ کوشلیا کے موسا (خالو) بھی ولایت پلٹ تھے۔ کوشلیا جی گیارہ برس کی تھیں جب ان کے والدین کا انتقال ہو گیا تھا۔ اس سے قبل ان کی سگائی ہو چکی تھی اور وہ پڑھائی چھوڑ چکی تھیں۔ والدین کی وفات کے بعد ان کے ماموں انھیں لاہور لے آئے، جہاں اُن کی پرورش ہوئی۔ لاہور آکر انھوں نے اپنی پڑھائی کا تار پھر سے پکڑا، پرائیویٹ مڈل کا امتحان دیا اور ضلع میں اوّل آئیں۔ میٹرک سے بی۔ اے تک وہ ہمیشہ اوّل درجے میں پاس ہوئیں۔

بی ٹی کر کے وہ ریناله خورد ضلع منٹگمری کے پرائمری سکول کی ہیڈ مسٹریس ہوگئیں۔ اپنی ہوشیاری اور کارکردگی سے ایک ہی سال میں انھوں نے اپنے سکول کو مڈل تک منظور کرا لیا۔

اشک صاحب سے کوشلیا جی کی کورٹ شپ طوفانی رہی۔ ایک بار وہ پریت نگر گئیں، اور ایک بار اشک رینالہ گئے اور اشک نے ان سے شادی کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ لیکن اس شادی کے راستے میں اشک کی پہلے کی نسبت سب سے بڑی رکاوٹ تھی۔ بھائی سگائی توڑنے کو تیار نہیں ہوئے۔ کوشلیا جی چوری سے شادی کرنے کو تیار نہیں ہوئیں۔ اسی حیص بیص میں فروری ۱۹۴۱ء میں حضرت اشک کی دوسری شادی مایا دیوی سے ہو گئی۔ مشکل سے ڈیڑھ ماہ اشک اپنی دوسری بیوی کے ساتھ رہے۔ ان کے بقول انھیں لگا کہ اگر وہ اس بیوی کے ساتھ رہیں گے تو پانچ برس میں پانچ بچوں کے باپ ہو جائیں گے اور اُن کا لکھنا پڑھنا چوپٹ ہو جائے گا۔ ان کی بیوی جیوں ہی حاملہ ہوئیں، وہ مئی ۱۹۴۱ء میں نوکری اور بیوی دونوں کو چھوڑ کر دہلی بھاگ گئے جہاں کرشن چندر نے انھیں ریڈیو میں نوکری دلا دی۔ بیوی کو چھوڑ دینا اردو کے بڑے ادیبوں کی روایت رہی ہے۔

اس دوران کوشلیا جی کے ماموں ایک دوسری جگہ ان کی بات پکی کر رہے تھے، لیکن اشک کی کشش انھیں دہلی لے گئی، جہاں ۱۲ ستمبر ۱۹۴۱ء کو وہ اشک کی تیسری اور آخری رفیقۂ حیات بن گئیں۔ کرشن چندر نے بھائی کے فرائض انجام دیتے ہوئے ان کا ہاتھ اشک کے ہاتھ میں دے دیا۔

دہلی کے قیام میں کوشلیا جی نے پہلے اندر پرستھ سکول میں ملازمت کی، لیکن ہیڈ مسٹرس رہنے کے بعد وہ صرف مسٹرس بن کر خوش نہیں رہ سکیں۔ انھوں نے ڈبلیو اے سی (W.A.C.) کی حیثیت سے فوج میں نوکری کر لی۔ اشک چاہتے نہیں تھے، لیکن برابر کی پڑھی لکھی بیوی، نئی شادی.... کچھ نہیں کہہ پاتے تھے۔ انھیں دنوں فیض صاحب کمیشن لے کر پی۔ آر۔ ڈی میں کیپٹن مقرر ہوئے تھے۔ اشک نے فیض سے کہا کہ کوشلیا کو اپنے دفتر میں بلا لیں۔ فیض نے انھیں پی۔ آر۔ ڈی میں بلا لیا۔ جہاں کوشلیا جی نے تقریباً دو برس کام کیا۔ اس دوران کوشلیا جی نے اردو سیکھی، کہانیاں لکھیں اور ٹائپ سیکھ کر اشک صاحب کی کافی مدد کرنے لگیں۔ اشک جی نے بھی فوجی اخبار کے ہندی ایڈیشن کی ایڈیٹری قبول کر لی، لیکن ادھر فیض کی ترقی ہو گئی اور ان کی جگہ آنے والے افسر سے کوشلیا جی کی جھڑپ ہو گئی۔ وہ دہرہ دون کی ملٹری اکیڈمی سے کمیشن لے آئیں۔ جنگ بازی میں اشک صاحب اپنی بیوی سے کیوں پیچھے رہتے۔ چھ ماہ میں ان کی بھی

اپنے افسر سے کھٹک گئی۔ کوشلیا جی کو بحریہ میں جونیر کمانڈر کی تربیت کے لیے بمبئی جانا تھا۔ اشک کو منٹو نے فلمستان بلایا۔ دونوں اکٹھے بمبئی گئے اشک فلمستان میں افسانہ نگار اور مکالمہ نویس کی حیثیت سے ملازم ہو گئے۔ کوشلیا جی نے ملٹری سے استعفیٰ دے دیا۔ یہ بات جنوری ۱۹۴۵ء کی ہے۔ ۱۴ راگست کو کوشلیا جی کے اکلوتے بیٹے نیلابھ کا جنم ہوا' جو ہندی کے نوجوان شاعر ہیں اور آج کل بی۔ بی سی لندن میں پروگرام اسسٹنٹ ہیں۔ اگر آپ بی۔بی۔سی کی ہندی خبریں سنتے ہیں تو آپ نے بارہا ان کی آواز سنی ہوگی۔

اشک فلمستان میں دو برس تک رہے۔ فلمستان میں مکالمے لکھنے کے علاوہ انھوں نے دو فلموں میں ایکٹنگ بھی کی اور باہر دو ایک فلموں کی کہانیاں اور گیت بھی لکھے۔ اشک کُل ملاکر پندرہ سو روپے ماہوار کماتے تھے۔ دو سال میں انھوں نے چودہ پندرہ ہزار روپے پس انداز کر لیے۔ ارادہ تھا کہ لاہور میں اپنا اشاعتی ادارہ قایم کریں گے۔ نوکری سے استعفیٰ دے دیا۔ کوشلیا جی فالتو سامان لے کر لاہور چلی گئیں۔ اشک جی نوٹس کا آخری مہینہ گزارنے کے لیے بمبئی رُک گئے۔ ایک دن سینڈ ہرسٹ روڈ سے ملاڈ اپنے گھر آتے بھیگ گئے' اور ناگہاں بیمار پڑ گئے۔ پہلے قولنج کے دورے پڑے' پھر ہلکا بخار رہنے لگا۔

کوشلیا جی کو تار دے دیا گیا۔ وہ فوراً بمبئی آگئیں۔ ڈاکٹروں نے دق کا فتویٰ دے دیا۔ وہ انھیں پنج گنی لے گئیں اور وہاں بیل ایر سینی ٹوریم میں داخل کرا دیا۔ اشک وہاں ڈیڑھ برس کے قریب رہے۔ اس دوران ملک تقسیم ہو گیا۔ ان کا سارا سامان لاہور رہ گیا اور تمام اندوختہ بیماری کی نذر ہو گیا۔ اسی زمانے میں یوپی کی پہلی قومی سرکار نے ہندی کے مشہور شاعر نرالا کو اور انھیں بن مانگے پانچ ہزار کی گرانٹ دی۔ جولائی ۴۸ء میں اشک بیوی بچے کے ساتھ الہ آباد آگئے۔

جن دوستوں کے بلانے پر آئے تھے انھوں نے اچھا سلوک نہیں کیا۔ اشک کا علاج چل رہا تھا۔ اُن کے دائیں پھیپھڑے میں لے۔ پی ہُوا بھری جاتی تھی۔ وہ زیادہ کام نہیں کر سکتے تھے۔ کوشلیا رفیوجی رجسٹرڈ ہوگئیں۔ انھوں نے ایک بڑے بنگلے کے عقب میں ایک چھوٹی سی کاٹیج الاٹ کرائی۔ سرکار سے قرض لیا اور اس کے برآمدے میں نیلابھ پرکاشن کھول دیا۔

اشک صاحب کا بڑا لڑکا جالندھر میں اپنی دادی کے پاس تھا۔ ان کے انتقال کے

بعد وہ بھی آ گیا۔ ۱۹۵۹ء میں کوشلیا جی نے اُسے برابر کا حصے دار بنا دیا۔ شروع کے دنوں میں کوشلیا دفتر کا کام دیکھتی تھیں۔ اشک ریڈیو سے اور لیڈر پریس سے چھپی اپنی ہندی کتابوں کی رائلٹی سے گھر کا خرچ چلاتے تھے۔ تندرست ہوکر انھوں نے نیلابھ پرکاشن کے سیلز ایجنٹ کی حیثیت سے ملک بھر کے دورے کیے اور اپنے ادارے کو استحکام بخشا۔ اُن کے لڑکے جوان ہو گئے۔ انھوں نے کام سنبھال لیا اور انھیں لکھنے پڑھنے کے لیے آزاد کر دیا۔ نیلابھ پرکاشن سے انھوں نے اپنے اُردو دوستوں عصمت، عباس اور بیدی کے علاوہ اپنی ستر سے زیادہ کتابیں شائع کیں۔ ان کا ذریعۂ معاش یہی ادارہ ہے۔ ۱۹۶۲ء میں انھوں نے بڑا بنگلہ خرید لیا۔

۱۹۶۵ء میں مرکزی سنگیت اکادمی نے انھیں بہترین ڈرامہ نگار کے طور پر اعزاز دیا، جو وزیرِ اعظم اندرا گاندھی کے ہاتھوں عطا ہوا۔ ساہتیہ اکادمی ابھی تک ان کی قدر شناسی نہ کر سکی، لیکن ۷۲ء میں انھیں سوویٹ لینڈ نہرو ایوارڈ ملا اور ۷۹ء میں وہ تین برسوں کے لیے ریڈیو اور ٹی وی کے اعزازی پروڈیوسر مقرر کیے گئے۔

ہندوستان کے طول و عرض کے دورے کرنے کے علاوہ ۱۹۵۶ء اور ۱۹۷۴ء میں اشک دو بار رُوس گئے۔ ۱۹۷۴ء میں انھوں نے انگلستان اور یورپ کا بھی دورہ کیا۔ ۱۹۷۶ء میں ماریشس گئے، اور ۱۹۸۰ء میں پاکستان۔ کئی یونیورسٹیوں میں ان کی تخلیقات پر ڈاکٹریٹ ہو چکی ہے۔ پاکستان (کراچی) میں اُن کا ڈرامہ قیدِ حیات اور ایک یک بابی ڈرامہ نصاب میں شامل رہا ہے۔

اشک کی ادبی زندگی کا آغاز پنجابی تُک بندیوں اور بیتوں سے ہوتا ہے۔ پرائمری کلاس ہی میں وہ تختی سُکھاتے اور لوڑھی کے لیے چندہ (اُپلے اور لکڑیاں) مانگنے کو جاتے ہوئے ہم جولیوں کے گیتوں میں بند جوڑنے لگے تھے۔ آٹھویں میں انھوں نے باقاعدہ ایک پنجابی استاد کی شاگردی قبول کی۔ ''شنا'' اور تخلص رکھا اور دَھڑلے سے بیت لکھنے لگے۔ ہولی کے ایک مشاعرے میں استاد ابرؔ کے ہاتھوں انھیں ایک روپہلی تمغہ بھی انعام میں ملا۔ ان دنوں پنجابی شاعری جالندھر میں نچلے اور ناخواندہ طبقے میں ہوتی تھی۔ پنجابی کے اُستاد شہر کے رنگریز، کوئلہ فروش، سبزی فروش، نیچے بند گا کر قصے فروخت کرنے والے، کنڈکٹر اور ڈرائیور تھے۔ اشک کے والد کو گو کوئی اعتراض

نہ تھا، لیکن ماں کو اپنے بیٹے کا ان لوگوں کی صحبت میں گھومنا پسند نہیں تھا۔ اُردو شہر کے پڑھے لکھے طبقے کی زبان تھی۔ سال دو سال بعد اشک نے پنجابی میں لکھنا چھوڑ دیا۔ اشک تخلص رکھا۔ آذر جالندھری کے شاگرد ہو گئے۔ غزلیں لکھنے لگے اور مشاعرۂ گرامی کی ہفتہ وار مجلسوں میں پڑھنے لگے۔

اشک نہایت زود رنج اور حساس طبیعت کے مالک ہیں۔ چھوٹی سی بات پر استاد سے ناراض ہو گئے اور انھوں نے طے کر لیا کہ وہ نثر لکھیں گے، تاکہ کسی کو دکھانے اور اصلاح لینے کی ضرورت ہی پیش نہ آئے۔ اُن کی ابتدائی چیزیں روزنامہ پرتاپ (لاہور) کے سنڈے ایڈیشنوں میں باقاعدہ شائع ہونے لگیں۔ روزانہ اخباروں کے سنڈے ایڈیشنوں سے ہفتہ وار اخباروں اور پھر ماہناموں میں پہنچے۔ ان کے افسانے لاہور کے تمام ماہناموں میں شایع ہوئے۔ ان کے قیامِ دہلی کے دوران 'ساقی' میں بھی شایع ہوئے۔

جہاں تک ڈرامے کی صنف کا تعلق ہے، اشک صاحب کو لڑکپن ہی سے ڈرامے یا ڈرامہ نما چیزیں، جیسے راس لیلائیں وغیرہ دیکھنے اور اُن کی نقل میں ایکٹنگ کرنے کا شوق تھا۔ چھٹی جماعت میں انھوں نے جالندھر کے کمپنی باغ میں حفظانِ صحت سے متعلق ڈرامہ دیکھا۔ پھر سکول کے سالانہ جلسے میں انگریزی ناٹک دیکھا۔ آٹھویں کلاس میں، جب وہ اپنے والد کے پاس دسوا اسٹیشن پر تھے، انھوں نے بلوامنگل عرف سورداس' دیکھا۔ یہ ناٹک انھیں اتنا اچھا لگا کہ ان کے دل میں ایکٹنگ کرنے کی خواہش پیدا ہو گئی۔ تھرڈ ایر میں ان کے کالج میں ڈرامیٹک کلب شروع ہوا، جس نے سالانہ جلسے کے موقعے پر 'شریمتی منجری' کھیلا۔ اشک نے اس ڈرامے میں رائے بہادر جانکی داس کا پارٹ نہایت خوش اسلوبی سے کیا۔ اسی برس 'سیوا اسمتی' نے 'بلوامنگل' سٹیج کیا تو اس میں اشک صاحب نے رام بھروسے کا پارٹ اس خوبی سے کیا کہ اگلی صف میں بیٹھے اُن کے والد بھی انھیں نہیں پہچان سکے۔ ڈرامے کے شوق کی وجہ سے اشک سناتن دھرم سبھا کی رضاکارانہ شاخ مہاویر دل کے نائب معتمد ہو گئے اور مہاویر دل کے ڈراموں میں حصہ لینے لگے۔

جن دنوں میں اشک تھرڈ ایر (بی۔ اے، سالِ اوّل) میں تھے۔ ان کا ایک جونیر حسیب احمد کالج کے ڈرامہ کلب کا سکریٹری تھا۔ شریمتی منجری کی ریہرسلوں میں اشک کی اس سے دوستی ہو گئی۔ اُس کا گھر اشک کے گھر کے قریب تھا۔ حسیب ڈرامے اور ادب کا سخن فہم تھا۔ اشک نے اپنے

ڈراموں کے مجموعے 'ازلی راستے' کا انتساب اُسی کے نام سے کیا ہے۔ حبیب کے مکان پر اشکؔ ادبیات کا مطالعہ کرتے تھے، جس سے ان کے ادبی ذوق کو جلا ملی۔ اسی زمانے میں اشکؔ نے اخترؔ شیرانی کی رومانی نظمیں اور ٹیگور کے یک بابی ڈرامے پڑھے۔ ایک ڈرامے کا ترجمہ کر کے کسی اخبار کے سنڈے ایڈیشن میں چھپوایا، لیکن طبع زاد ڈرامہ لکھنے میں کامیاب نہ ہوئے۔

بی۔ اے کرنے کے بعد ۱۹۳۱ء میں اشکؔ لاہور چلے گئے۔ وہاں سدرشن کا ڈرامہ آنریری مجسٹریٹ، نور الٰہی محمد عمر کے ڈراموں کا مجموعہ 'ڈرامے چند'، اور امتیاز علی تاج کا 'کرت گرتی ہے' پڑھے اور اُن سے متاثر ہوئے۔ کچھ مضحکہ خیز ناموں سے ایک ڈرامہ بھی لکھا، جو چھپا بھی، لیکن اشکؔ کی تسلّی نہیں ہوئی۔ بعد میں اوّل الذکر دونوں کتابوں کو پھر سے دیکھا تو انھیں ساقط المعیار پایا۔

۳۳-۳۴ء سے ہندی میں بھی لکھنے لگے۔ اس وقت اگرچہ انھیں ہندی تقریباً بالکل نہ آتی تھی بہ دِقّت اس کی مزاولت کی لیکن ۳۳ء سے ۴۷ء تک ہندی تخلیقات کا ابتدائی مسودہ اردو ہی میں لکھتے رہے۔ پھر تو انھیں ہندی اور دیوناگری میں مہارت ہوگئی۔ اُردو کے مقابلے میں اُن کا دیوناگری خط بہت پختہ اور دل فریب ہے۔

۱۹۳۶ء تک اشکؔ شاعری کے علاوہ نثر میں صرف افسانے لکھتے تھے، لیکن انھوں نے محسوس کیا کہ ہر وقت افسانے لکھنا ممکن نہیں۔ یکسانیت ختم کرنے کو اور گریز کے طور پر انھوں نے پھر یک بابی ڈرامہ لکھنے کی کوشش کی۔ بی۔ اے کے زمانے سے متواتر اسی صنف میں کوشش کر رہے تھے لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوتی تھی۔ ۱۹۳۶ء میں اپنے چھوٹے بھائی کے نصاب میں شامل انگریزی کے یک بابی ڈراموں کا مجموعہ دیکھا۔ اس سے متاثر ہوکر پہلا کامیاب ڈرامہ 'پاپی' سپردِ قلم کیا۔ ۳۷ء میں اپنا مشہور ہندی ڈرامہ جے پراجے (فتح وشکست) لکھا۔ یہ پارسی تھیٹر کے انداز کا تاریخی ڈرامہ ہے۔ یہ اتنا مقبول ہوا کہ ہندی میں اس کے ۱۹ ایڈیشن شایع ہو چکے ہیں اور ڈیڑھ لاکھ سے اوپر کاپیاں فروخت ہو چکی ہیں۔

۳۸ء میں اشکؔ نے اپنا ناول ستاروں کے کھیل مکمل کیا جو ۱۹۴۰ء میں لیڈر پریس الہ آباد سے

ہندی میں اور غالباً ۴۲ء میں ساقی بک ڈپو دہلی سے اردو میں شائع ہوا۔ اُن دنوں ان کے دوست پروفیسر فیاض محمود تھے جو افسانے اور ڈرامے لکھتے تھے۔ یہ صاحب وہی گروپ کیپٹن فیاض محمود ہیں جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کی ۱۸ جلدوں کی تاریخِ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند کے مدیرِ عمومی ہیں۔ ان کے ساتھ بیٹھ کر اشک نے ۹ ضخیم جلدوں میں ایک ناول 'گرتی دیواریں' لکھنے کا منصوبہ بنایا۔ جب وہ ستمبر ۳۹ء میں ملازم ہو کر پریت نگر گئے تو انھوں نے ناول شروع کر دیا۔ ان کے ناول کا پہلا حصہ ختم تو ۴۴ء میں ہو گیا تھا، لیکن اردو میں کوئی ناشر نہ ملنے کی وجہ سے انھوں نے اسے ہندی میں منتقل کیا۔ یہ ۴۶ء میں لیڈر پریس الہ آباد سے چھپا۔ اشک کو ۴۷ء میں اس کے پہلے حصے کا نسخہ ملا تو پنج گنی کے سینی ٹوریم میں زیرِ علاج تھے۔

وہاں تو ناول کو آگے بڑھانے کا سوال ہی نہیں تھا۔ الہ آباد آنے پر ان کے ذہن میں کچھ ایسا خلا ہوا کہ دوسرے حصے کا ڈھانچہ کیا ہو، یہ ان کی سمجھ میں نہ آیا۔ اس کے مواد ہی سے انھوں نے کچھ سرگزشت نما افسانے اور اپنا ضخیم ناول 'راکھ' لکھا۔ پھر ۵۵ء میں اپنا نہایت ہر دل عزیز ناول 'بڑی بڑی آنکھیں' اور چھوٹا ناول 'پتھر الپتھر' لکھا، جو ۵۷ء میں ہندی اور اب اردو میں شائع ہوا ہے۔

اسی سال بنگالی کا ایک ناول پڑھ رہے تھے کہ گرتی دیواریں کے دوسرے حصے کا ڈھانچہ ان کے دماغ میں کوند گیا۔ اس کے بعد کی دو دہائیوں میں وہ متواتر اسی ناول کو لکھتے رہے۔ اشک اس کے چار حصے لکھ چکے ہیں۔ چوتھے حصے میں دو ناول ہیں۔ یعنی کل پانچ ناول ہوئے ——— 'گرتی دیواریں'، 'شہر میں گھومتا آئینہ'، 'ایک ننھی قندیل'، 'باندھو نہ ناؤ اس ٹھاؤں' (اردو میں اس کا اشتہار اشک نے شجرِ ممنوعہ کے نام سے دیا ہے)۔

'گرتی دیواریں' کے چھوٹے بڑے ایڈیشنوں کی ایک لاکھ کاپیاں بک چکی ہیں۔ ابھی اس کا پانچواں حصہ لکھنا باقی ہے۔ اشک پہلے ہی شروع کرتے لیکن اس کا پس منظر بھی لاہور ہے اور ان ۳۰ برسوں میں لاہور کی یادیں دُھندلا گئی تھیں۔ اشک انھیں تازہ کرنا چاہتے تھے۔ ۷۱ء کی ہند پاک جنگ کے بعد حالات سازگار نہیں رہے۔ اشک نے کوشش کی لیکن پاکستان کا ویزا نہیں ملا۔ مارچ ۸۰ء میں وہ ہندوستان کی ثقافتی کونسل کی طرف سے سرکاری طور پر پاکستان گئے۔ کوشلیاجی

اپنا وطن گجرات، رینالہ خورد میں اپنا سکول اور اشک لاہور کے مقامات دیکھ آئے۔ گزشتہ سال بہت بیمار رہے۔ بسترِ علالت پر ہی انھوں نے اپنا ناول شروع کر دیا اور اب تک چھے باب لکھ چکے ہیں۔

'گرتی دیواریں' اُن کی عمر بھر کی کمائی ہے۔ ان کے ناول 'پتھر الپتھر' کی مقدمہ نگار ڈاکٹر عطیہ نشاط اس کے موضوع کے بارے میں لکھتی ہیں:

"ناول نگار نے اس میں ایک نوجوان کی صرف پانچ برسوں کی زندگی اور چھوٹے شہر سے بڑے شہر میں قدم جمانے کی بے پناہ کش مکش کا نہایت قریبی اور حسّیاتی نقشہ پیش کیا ہے...... ناول کے ان تین ہزار سے زائد صفحات میں انھوں نے قبل از تقسیم، پنجاب کے تین بڑے شہروں — جالندھر، لاہور اور شملہ — ان کے گلی، محلوں، سڑکوں، بازاروں، گھٹن بھرے نم اور تاریک گھروندوں اور بجلی کی روشنی سے چمکتی فلک بوس عمارتوں میں رنگینی، نچلے متوسط طبقے کی زندگی کا نہایت حقیقی خاکہ اپنی گیرائی یاد کے بل پر کچھ ایسے کھینچا ہے کہ چالیس برس پہلے کی زندگی مجسّم ہو کر قاری کی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔"

ظاہر ہے کہ ناول کے ہیرو چیتن خود اشک صاحب ہیں، لیکن انھوں نے مجھے ایک خط میں لکھا:

"ایک بات اور 'گرتی دیواریں' میں اگرچہ تمام واقعات میری زندگی کے ہیں لیکن چیتن پورم پور میں نہیں ہوں۔ میں نے شونک کے ایک سوال کے جواب میں اس کی لمبی توجیہہ دی تھی۔"

بعض نقادوں نے اس کی بہت تعریف کی ہے اور بعض نے تنقیص۔ 'ایک ننھی قندیل' کو بعض لوگوں نے سوقیانہ قرار دے کر دلّی پبلک لائبریری سے نکلوا دیا۔ خواجہ احمد عباس اور دوسروں کے شور مچانے پر امتناع ختم ہوا۔ اس ناول پر ڈیوک یونیورسٹی (ڈرہم امریکہ کے لکچرر آرشونک نے تحقیقی مقالہ لکھا۔ امریکہ کی پین سلوینیا یونیورسٹی کے پروفیسر گانکے (CAEFKE) نے اس وقت جب وہ یوتریخت یونیورسٹی ہالینڈ میں ہندی پڑھاتے تھے، اپنی جرمن کتاب ہینڈ بک آف اورینٹل سٹڈیز (۱۹۶۶ء) میں 'گرتی دیواریں' کو عہدِ حاضر کا عظیم ناول قرار دیا۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل میں

ہندی ناول" نیز "کنڈلر کی لغاتِ ادب جلد ۱۰ میں اس کا حوالہ دیا۔ اس کے علاوہ ۱۹۷۸ء میں وائس باڈن مغربی جرمنی سے شائع ہونے والی اپنی کتاب "بیسویں صدی میں ہندی ادب" کا پورا ایک باب اب تک چھپے اس ناول کے چاروں حصّوں پر صرف کیا ہے جس میں اس ناول کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے ہندی نقّادوں کے بیانات کی تردید کی ہے اور عصری ہندی ناولوں میں اشک کے اس ناول کے اثر کی نشان دہی کی ہے۔ ہالینڈ، جرمنی اور روس میں بھی اس پر مقالے لکھے گئے۔ اشک کے ڈرامے 'پردا ہے' کے اردو ایڈیشن ۱۹۴۱ء میں 'گرتی دیواریں' کا اشتہار ہے لیکن وہ اردو میں ہنوز شائع نہ ہو سکا۔ ممکن ہے ۸۲ء کے آخر تک شائع ہو جائے۔

اشک نے ہندی میں شاعری کی ہے۔ ناول، افسانے، ڈرامے اور سرگزشتیں سب کچھ لکھے ہیں، لیکن ان کی ادبی شخصیت کا سب سے اہم پہلو ڈرامہ نگار کا ہے۔ ان کے ڈرامے 'گرداب' کے پیش لفظ میں ڈاکٹر اطہر پرویز لکھتے ہیں:۔

"ہندی میں ان کی شخصیت ایک بڑے شاعر کی بھی ہے۔ اب تک ان کی ہندی نظموں کے آٹھ مجموعے چھپ چکے ہیں۔ پچھلے ہی برس (۷۹ء) ہندی ساہتیہ سیلن سے اُن کے کلام کا انتخاب 'آدھنک کوی سیریز' میں شایع ہوا ..... لیکن ان تمام باتوں کے باوجود میرا خیال ہے کہ وہ بنیادی طور پر ڈرامہ نگار ہیں۔ اب تک ان کے ۱۲ بڑے ڈرامے اور ۵۰ یک بابی ناٹک شائع ہو چکے ہیں۔" (صفحہ ۱۵)

ہندی میں ۷۹ء تک ان کے ڈیڑھ سو کے قریب افسانے، دس ناول، ۱۲ ڈرامے، ۵۰ یک بابی ڈرامے، تذکرے، تنقیدیں، غزلیں، انٹرویو شائع ہو چکے ہیں۔ ستّر سے اوپر کتابیں تصنیف کر چکے ہیں۔ پورے ڈراموں کی تعداد اب ۱۳ ہو گئی ہے۔ اردو میں وہ ۱۹۵۶ء تک لکھتے اور چھپتے رہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے بعد بھی انھوں نے اُردو میں لکھنا بند نہیں کیا، مگر نقادوں نے توجہ نہیں کی۔ ان کا ایک ناول 'بڑی بڑی آنکھیں' نقوش میں چھپا۔ 'پیترے' نیا دور کراچی میں شائع ہوا اور ان کے کچھ افسانے اور ڈرامے سیپ، فنون اور اوراق میں شائع ہوئے۔ غالباً ۵۶ء میں ان کے افسانوں کا مجموعہ 'کالے صاحب' مکتبہ جامعہ دلی سے شائع ہوا۔ اس کے بعد وہ ہندستان کی اُردو دنیا سے غائب ہو گئے۔

اشک کو میں نے پچیس تیس سال پہلے بھوپال میں دیکھا تھا۔ ۱۹۷۶ء سے ۱۹۷۹ء تک میں الہ آباد یونی ورسٹی میں تھا اور اشک بھی اسی شہر میں تھے۔ کبھی ان سے ملنے کی کوشش نہیں کی۔ سوچتا تھا کہ وہ ہندی کے ادیب ہیں اور اردو سے غدّاری کر چکے ہیں، اب ہمیں ان سے کیا لینا دینا۔ ایک بار وہ الہ آباد یونی ورسٹی میں میرے کمرے میں آکر مجھ سے ملے اور انھوں نے خیال ظاہر کیا کہ وہ اپنی کتابیں اردو میں شائع کرنے والے ہیں۔ بعد میں میں حیدر آباد چلا آیا۔ اب رہ رہ کر افسوس ہوتا ہے، کیوں کہ وہ کرشن چندر، بیدی اور منٹو سے سینیر اردو ادیب ہیں۔ کرشن اور بیدی دونوں نے اپنے مضامین میں اعتراف کیا ہے کہ جب وہ پہلی بار اشک سے ملے تو انھیں احساسِ فخر ہوا کہ اتنے بڑے ادیب سے ملنے کا موقع ملا۔ ہندی میں لکھنے کے باوجود اپنی پچھلی کمائی کے بل پر بھی وہ اردو کے ایک بڑے ادیب تھے۔ میری کیسی بد توفیقی تھی کہ میں اس بڑے ادیب کی صحبتوں سے اکتساب نہ کر سکا۔

میرے آنے کے بعد وہ دھماکے سے اُردو دنیا میں دوبارہ وارد ہوئے ہیں۔ ان جیسے ادیب کی کتابوں کے لیے خریداروں کی کمی نہیں، ناشروں کی قلّت ہو تو وہ ادارے اور دُھن کے بہت پکّے ہیں۔ انھوں نے ۱۹۷۹ء میں 'نیا ادارہ' نام سے ایک اردو اشاعت گھر قایم کر دیا۔ جس سے ان کی کئی ہندی کتابوں کے اردو ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور متعدد دوسری کتابیں شائع ہونے کو ہیں۔ میرے استفسار پر اشک صاحب نے اپنی دوسری تصانیف کی ایک فہرست عنایت کی۔ ان کی ابتدائی کتابوں میں سنہ اشاعت نہیں دیا گیا، جو انھوں نے اس فہرست میں فراہم کر دیا ہے۔ یہ فہرست یوں ہے :

افسانے :

(۱) 'نورتن'، ۱۹۳۰ء شام بک ڈپو جالندھر (۲) 'عورت کی فطرت'، چمن بک ڈپو لاہور، ۳۳ء (۳) 'ڈاچی'، اردو بک اسٹال لاہور، ۳۷ء (۴) 'کونپل'، ۱۹۴۰ء مکتبۂ اردو لاہور (۵) 'پٹان' ۱۹۴۱ء مکتبۂ اردو لاہور (۶) 'قفس'، ۱۹۴۳ء، ساقی بک ڈپو دہلی (۷) 'ناسور'، ۱۹۴۳ء، ساقی بک ڈپو، دلّی۔ (۸) 'کالے صاحب'، غالباً ۱۹۵۶ء مکتبۂ جامعہ دلّی۔

## ناول :

(۹) 'ستاروں کے کھیل' ۱۹۴۲ء۔ ساقی بک ڈپو، (۱۰) 'پتھر البتھر' ۱۹۸۱ء نیا ادارہ' الہ آباد۔

## ڈرامے :

(۱) 'پاپی' ۱۹۴۰ء مکتبۂ اُردو لاہور (۱۲) 'چرواہے' ۱۹۴۱ء مکتبۂ اردو لاہور (۱۳) 'ازلی راستے' اور دوسرے ڈرامے' ۱۹۴۶ء سلطانی بک ڈپو' بمبئی (۱۴) قیدِ حیات (دو ڈرامے) اگست ۱۹۴۷ء مکتبۂ اردو لاہور' (۱۵) 'بیشترے' ۱۹۷۹ء نیا ادارہ الہ آباد (۱۶) 'تولیے' ۱۹۷۹ء' نیا ادارہ' الہ آباد (۱۷) 'چھٹا بیٹا' ۱۹۸۱ء' نیا ادارہ' الہ آباد (۱۸) 'گرداب' ۱۹۸۱ء نیا ادارہ الہ آباد۔

## تذکرہ :

(۱۹) 'منٹو میرا دشمن' ۱۹۷۹ء نیا ادارہ' الہ آباد۔

دو تین کتابیں پاکٹ بکس میں بھی شائع ہوئیں۔ مثلاً 'پتھر البتھر' 'برف کا درد' کے نام سے اردو میں شائع ہو چکی ہے۔ ان کا ناول 'گرتی دیواریں' اور یک بابی ڈراموں کا مجموعہ 'پڑوسن کا کوٹ' اور مکمّل ڈرامے 'تلوّن' اور 'انجو باجی' ۱۹۸۲ء کے آخر میں زیرِ طبع ہیں۔

### مندرجہ بالا کتابوں کے بارے میں کچھ مزید معلومات

'چرواہے' میں ان کے افسانوں کے مجموعوں 'چٹان' اور 'ناسور' کا اشتہار ہے۔

'پتھر البتھر' ۔ کشمیر میں گلمرگ کے اوپر کھلن مرگ ہے اور اس کے پرے 'البتھر' کی منجمد جھیل ہے۔ یہ ناول اسی علاقے سے متعلق ہے۔ یہ ان کا پانچواں ناول ہے اور ہندی میں اسی نام سے شائع ہوا۔ یہ ناول روسی، انگریزی، مراٹھی، آسامی اور ملک کی بعض دوسری زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ اس کے انگریزی نام کا ترجمہ 'برف کا درد' ہے۔ ۱۹۷۰ء کے قریب پاکٹ بکس میں اس کا مختصر نسخہ اسی نام سے شائع ہوا۔ حالیہ ایڈیشن پر اشک کا پیش لفظ اور ڈاکٹر عطیہ نشاط' شعبۂ اردو' الہ آباد یونی ورسٹی کا مقدمہ ہے۔

'چرواہے' ان کے یک بابی ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ہے' جو منٹو کے نام منسوب ہے۔ اس میں 'چرواہے'، 'میمونہ'، 'مقناطیس'، 'معجزے'، 'چلمن'، 'کھڑکی'، 'سوکھی ڈالی' شامل ہیں۔ کتاب کے گرد پوش پر 'چھٹا بیٹا' 'کونپل' (دوسرا ایڈیشن) 'ناسور' 'ستاروں کے کھیل' اور 'چٹان' کا اشتہار نیز 'ازلی راستے'

اوڑگرتی دیواریں، کو بھی زیرِ طبع دکھلایا ہے۔

'ازلی راستے' (۱۹۴۶ء) اُن کے یک بابی ڈراموں کا تیسرا مجموعہ ہے۔ اس کا انتساب ان کے بی۔اے کے سخن فہم ساتھی حسیب کے نام ہے۔ کتاب کے شروع میں ان کا طویل پیش لفظ ہے 'میں ڈرامے کیسے لکھتا ہوں' اس کے بعد چار ڈرامے ہیں: 'ازلی راستے'، 'صبح وشام'، 'فرزانہ'، 'چھٹا بیٹا'۔ 'صبح وشام' میں بعد کو ایک اور ایکٹ شامل کر کے اُس کا نام ہندی میں 'انجو دیدی' اور اردو میں 'انجو باجی' رکھا گیا۔ اس کے بارے میں آگے چل کر بحث کی جائے گی۔ 'ازلی راستے' کے ڈرامے اس وقت لکھے گئے۔ جب یہ دلی ریڈیو میں ملازم تھے اور ڈاکٹر رفیع پیر ان ڈراموں کو نشر کرتے تھے۔ چونکہ ریڈیو پر یہ پابندی تھی کہ ڈرامہ ۳۵ منٹ سے زیادہ نہ لے' اس لیے یہ ایک ایکٹ سے زیادہ کا نہ ہوتا تھا۔ بعد میں انھوں نے اپنے دلی منصوبے کے مطابق ان ڈراموں کو بڑھا کر کئی ایکٹ کا کر دیا۔ 'ازلی راستے' ہندی میں 'الگ الگ راستے' کے نام سے آیا۔ 'صبح وشام' 'انجو دیدی' بن گیا۔ 'فرزانہ' ہندی میں 'بھنور' اور اردو میں 'گرداب' کہلایا۔ 'چھٹا بیٹا' اسی نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔

'قیدِ حیات'، مکتبہ اردو لاہور سے اگست ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی۔ اس میں دو ڈرامے ہیں' قیدِ حیات' اور 'شکاری'۔ اس پر فکر تونسوی کا مقدمہ ہے جس پر لاہور ۱۹۴۷ء درج ہے۔

'پینترے' — اردو میں اشک کی کتابوں کے دو دور ہیں۔ پہلا دور ۱۹۳۱ء سے ۱۹۵۶ء تک کا ہے۔ دوسرا دور ۱۹۷۹ء سے شروع ہوتا ہے۔ انھوں نے طے کیا ہے کہ تقریباً پچیس تیس کتب ہیں جن کے اردو مسودے ان کی سٹڈی میں گرد کھا رہے ہیں اردو میں شائع کریں گے۔ اس سلسلے کی پہلی کتاب 'پینترے' ۱۹۷۹ء میں آئی۔ یہ ڈرامہ پہلے نیا دور کراچی میں شایع ہوا اور اس کے بعد ہندی میں۔ اس کا موضوع فلمی دنیا کا کھوکھلا پن ہے' جس میں طفیلیوں کے طفیلیے اور چمچوں کے چمچے ایک دوسرے کے پیچھے چپکے رہتے ہیں۔ 'پینترے' کے ۱۹۷۹ء کے ایڈیشن میں دوسری کتابوں کے علاوہ 'بڑی بڑی آنکھیں' اور 'گرتی دیواریں'، کا بھی اشتہار ہے۔ 'گرتی دیواریں' کے لیے امید دلائی گئی ہے کہ اسی سال شائع ہو جائے گی۔ یہ ۱۹۸۲ء تک شائع ہو جائے تو غنیمت ہے۔

'تولیے' بھی اردو میں شائع ہوئی۔ اس کا انتساب ہے "محبی ڈاکٹر محمد حسن کے لیے جنھیں'

کبھی میرے ناٹک بہت پسند تھے۔" اس کے معنی ہیں کہ اب انھیں اشک کے ڈرامے پسند نہیں۔
واللہ اعلم۔ اس مجموعے میں پانچ ڈرامے شامل ہیں۔

تولیے، نیا پرانا، کیسا صاحب کیسی آیا، پرسرام، پکّا گانا۔

ہندی میں اُن کا 'تولیے' نام کا کوئی مجموعہ نہیں۔ یہ ڈرامہ انھوں نے غالباً ۴۲ء میں اپنی ازدواجی زندگی سے متعلق لکھا۔ اس پر میں 'انجو باجی' کے سلسلے میں تفصیلی بحث کروں گا۔ ہندی میں یہ ان کے ایکانکی ڈراموں کے مجموعے 'پردہ اُٹھاؤ پردہ گراؤ' میں شامل ہے' جو ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا۔ یہ ڈراما متعدد بار ریڈیو اور متعدد یونی ورسٹیوں اور اداروں میں کھیلا گیا۔ ۱۹۶۴ء میں اوساکا یونی ورسٹی جاپان کے شعبۂ ہندی کے طلبہ نے اسے ہندوستانی لباس میں کھیلا۔ اس کی بعض تصویریں ان کے ہندی مجموعے 'پچیس شریسٹھ ایکانکی' (۲۵ بہترین یک بابی ڈرامے) میں شامل ہیں۔ اس مجموعے کا ڈراما 'نیا پرانا' قابلِ ذکر ہے۔ اس میں اسٹیج پر کھڑکی کے پاس تاریکی میں ایک آدمی بےحس و حرکت کرسی پر بیٹھا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں وہ سٹیج پر نمودار ہوتا ہے اور ایک دھماکے کے ساتھ ہیرو کو ڈانٹتا ہے کہ یہ سب بکواس ہے۔ آج کے زمانے میں ہیرو کی دیانت داری ممکن نہیں۔ ناظرین اسے پسند نہیں کریں گے!

تب معلوم ہوتا ہے کہ یہ اصلی زندگی کا بھرم پیدا کرنے کی کوشش نہیں تھی، بلکہ کسی ڈرامے کا رہرسل تھا۔ اس ڈرامے کی تعریف میں مغربی جرمنی کی مائنیز یونیورسٹی کے پروفیسر بودروس نے ۱۸ صفحے کا ایک مضمون قلم بند کیا ہے جس میں اس کی حقیقت نگاری پر بڑے فلسفیانہ انداز سے بحث کی ہے۔ آخر میں لکھتے ہیں:

HIS LITERAY PRODUCTION IS OPEN TO THE FULL RANGE OF 'TRUTH' OF HUMAN POSSIBILITIES.

روسی خاتون دشیوسکایا نے بھی اسے سراہا ہے۔

چھٹا بیٹا — یہ ڈرامہ اولاً ان کے مجموعۂ 'ازلی راستے' (۱۹۴۶ء) میں شائع ہوا۔ بعد میں ۱۹۸۱ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا۔ معلوم نہیں اس میں کچھ اضافہ کیا گیا یا اصلاً بھی اسی حجم کا تھا۔ اس پر ڈاکٹر اطہر پرویز کا دیباچہ ہے۔ یہ ڈرامہ اشک نے اپنی دوسری شادی کی متوقع ناکامی کے غم کو بھلانے کے

یے لکھا اور اس لیے اس میں مزاح کا عنصر زیادہ ہے۔ بیدی نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ یہ انھوں نے اپنے ہی والد اور اپنے بھائیوں پر لکھا ہے۔ صداقت کیا ہے اس کو تو اشک ہی بتا سکتے ہیں۔

'گرداب'۔ یہ ایک حسین انٹلکچول لڑکی کے فرسٹریشن کی کہانی ہے جو حقیقی زندگی سے لی گئی ہے دلی ریڈیو اسٹیشن کی ایک شعلہ وش پنجابی حسینہ مس قریشی کو دیکھ کر اس ڈرامے کی تخلیق کی گئی۔ ۴۳ء میں یہ ڈرامہ 'فرزانہ'، کے نام سے لکھا گیا اور نشر ہوا۔ ۴۶ء میں ان کے مجموعے 'ازلی راستے' میں شامل ہوا۔ ۶۱ء میں ہندی میں 'بھنور' کے نام سے شایع ہوا۔ اس میں تمام کرداروں کو مسلمان کے بجائے ہندو بنا کر پیش کیا گیا۔ تاکہ ان کے منھ سے ہندی زبان فطری معلوم ہو۔ ۱۹۸۱ء میں اسے اردو میں گرداب کے نام سے کتابی صورت دی گئی۔ کاش اردو میں بھی اس کا نام بھنور رہنے دیا جاتا۔ یہ لفظ اردو میں بھی استعمال ہوتا ہے اور اس میں نفسیاتی اور ڈرامائی معنویت زیادہ ہے۔ ڈراما ہونے کے باوجود یہ انسانی نفسیات کی گہرائی کا اچھا مرقع پیش کرتا ہے۔

'منٹو میرا دشمن'۔۔۔ یہ ایک طویل یادداشت ہے جو منٹو کی وفات کے بعد نقوش میں ۱۹۵۵ء شایع ہوئی۔ حال میں اسے دو بار شایع کیا گیا۔

اب لیجیے ان کے ڈرامے 'انجو باجی کو تولیے' کا اس سے گہرا تعلق ہے۔ 'تولیے' کی ہیروئن نجمہ اور ہیرو نعیم ہے۔ نجمہ بہت سلیقہ پسند ہے۔ نعیم صفائی اور سلیقے کا دشمن ہے۔ نجمہ کے مطابق ہر شخص کا نہانے کا تولیہ الگ، حجامت کا الگ اور ہاتھ منھ پونچھنے کا الگ ہونا چاہیے۔ ایک دوسرے کے تولیے سے کبھی بدن نہ پونچھنا چاہیے۔ نعیم غسل خانے میں اپنے تولیے کی شناخت میں ہمیشہ گڑبڑ کرتا ہے۔ مزاج کے اختلاف کے باعث دونوں کرداروں میں تصادم رہتا ہے۔ نعیم کچھ عرصے کے لیے سرکاری دورے پر بنارس جاتا ہے لیکن دو ماہ تک نہ واپس آتا ہے نہ چٹھی بھیجتا ہے۔ نجمہ سمجھتی ہے کہ وہ اس سے ناراض ہو کر گیا ہے اس لیے اس کی عدم موجودگی میں خود کو اس کے مزاج کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتی ہے مثلاً ڈرائنگ روم میں پلنگ ڈال لینا۔ سہیلیوں کے ساتھ لحاف میں چائے پینا وغیرہ۔ نعیم واپس آتا ہے تو نجمہ کی کایا پلٹ پر بہت خوش ہو جاتا ہے۔ نجمہ کا اصل مزاج تو سلیقہ پسندی کا تھا۔ اس نے اسے

لوہے کے ڈھکنے سے دباکر ایک غلاف اوڑھ لیا تھا۔ ڈرامے کے آخر میں نیم کسی اور کے تولیے سے منھ پونچھ لیتا ہے۔ نجمہ کے ضبط پر سے ملمع اتر جاتا ہے اور وہ غصے میں چیختی ہے۔ دونوں کی آزردگی پر ڈرامہ ختم ہو جاتا ہے۔ گویا 'تولیے' سلیقگی اور بدسلیقگی کی علامت ہیں اور اشک بتانا چاہتے ہیں کہ آدمی کے سنسکار اور عادتیں اتنی جلدی نہیں بدلا کرتیں۔

'تولیے' کی ہیروئن نجمہ ہی صبح و شام کی انجم کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ اُردو کی انجم اور ہندی کی انجلی دونوں کا مخفف انجو ہے۔ انجو، نجمہ کی بہ نسبت کہیں زیادہ سلیقہ' آداب' تہذیب اور پابندیِ اوقات کی قائل' بلکہ اسیر ہے اور اس کے شوہر نے شکست قبول کر کے خود کو انجو کے مزاج کے مطابق ڈھال لیا ہے۔

اشک نے اپنی ہندی کتاب '۲۵ شریشٹھ ایکانکی' (دسمبر ۱۹۶۹ء) میں ہر ڈرامے کے قبل اس کی شانِ نزول لکھ دی ہے۔ مجموعے میں 'تولیے' بھی شامل ہے۔ اس کے مقدمے کے ایک اقتباس کا اردو ترجمہ پیش ہے:

"جن قارئین نے ہم میاں بیوی کی یادداشتوں کا مجموعہ 'شکایتیں اور شکایتیں' پڑھا ہے' وہ سمجھ جائیں گے کہ اپنی شادی کے ایک سال بعد ہی میں نے کیوں ایسا ناٹک لکھا۔ تہذیب' خوش مزاجی' صفائی اور آداب میری بیوی میں سنک کی حد تک رہے ہیں۔ وہ اپنے بیرسٹر نانا اور امریکہ میں تعلیم یافتہ ماموں کی دیکھ ریکھ میں پلی ہے۔ اس کے مرحوم موسا بھی ولایت پلٹ تھے اور صفائی ستھرائی کی حس اُن میں سنک کی حد تک پہنچی ہوئی تھی جس سے گھر باہر والے سبھی تھراتے تھے۔ کوشلیا کے سارے اعمال طبقۂ بالا کے ہیں' جب کہ میں ایک نہایت آزاد اور یار باش طبیعت کے باپ کا بیٹا اور نہایت پھکڑ' من موجی اور چوبیسوں گھنٹے لکھنے کی سوچنے والا متوسط طبقے کا فرد ہوں۔ کسی بھی فیڈ (FAD) اور سنک میں میرا عقیدہ نہیں۔" (صفحہ ۸۰)

تولیے میں حقیقت نگاری سی حقیقت نگاری ہے۔ اس کی ترقی یافتہ شکل 'انجو باجی' ہے۔ جب اشک دلی ریڈیو میں ملازم تھے' انھوں نے ۱۹۴۳ء میں اس کا پہلا ایکٹ 'صبح و شام' کے نام سے لکھا۔ اُسے سن کر ڈائرکٹر رفیع پیر نے خود پروڈیوس کرنے کا فیصلہ کیا۔ انھوں نے ڈراما اتنا شان دار پروڈیوس کیا کہ وہ جسے کہتے ہیں' ڈرامہ نگار کے طور پر اشک کی شہرت یک لخت چار دانگ میں پھیل گئی۔ 'صبح و شام'

کو وسعت دے کر اشک نے اسے دو ایکٹ میں ۱۹۵۳ء میں ہندی لکھا اور ۱۹۵۵ء انجو دیدی کے نام سے شائع کیا۔ اس پر کملیشور کا مفصل مقدمہ ہے اور آخر میں کسی ستیش چندر سری واستو کی طویل تنقیدی تقریظ ہے۔ فلیپ پر ہندی کے نقادوں راجیندر یادو، اوم شیو پوری اور نرمل ورما نے توصیفی رائے دی ہے۔ ہندی میں اس کتاب کے آٹھ ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ ڈرامہ دسیوں بار نشر ہوا۔ حال میں ٹی وی کے سبھی اسٹیشنوں سے دکھایا گیا ہے۔ ہندوستان کے بڑے بڑے شہروں میں بار بار سٹیج ہوا۔ کئی یونیورسٹیوں کے ہندی کے نصاب میں شامل ہے۔
اب اردو میں یہ اس طرح نظرِ ثانی کے بعد پیش کیا جا رہا ہے کہ پہلا ایکٹ بھی "صبح وشام" سے زیادہ نکھر گیا ہے۔ اس کے اردو ایڈیشن میں افراد مسلمان ہیں اور ہندی میں ہندو۔ انھوں نے ایسا دوسرے ڈراموں، مثلاً 'گرداب'، اور 'تولیے' میں بھی کیا ہے۔ کیا اس کے یہ معنی ہیں کہ وہ اردو کو مسلمانوں کی اور ہندی کو ہندوؤں کی زبان سمجھتے ہیں۔ نہیں ایسی بات نہیں۔ انھوں نے ۲۴ مارچ ۸۲ء کے خط میں مجھے صراحت کی۔

> "۱۹۵۳ء میں نے اسے ہندی جامہ پہنایا تو چوں کہ جہاں تک اوپر کے متوسط طبقے کا سوال ہے، اگر تخلیق میں رسوم و رواج اور مذہب کا ذکر نہ ہو تو زندگی میں کوئی فرق نہیں اور چوں کہ ہندی گھروں میں دیسی اردو نہیں بولی جاتی اس لیے میں نے کردار ہندو کر دیے اور زبان ہندی کر دی، لیکن اب جب ناٹک اردو میں شائع ہوگا تو پھر اس میں وہی کردار ہوں گے، جو اردو ورژن میں تھے۔"

انھوں نے ایک جدت کی کہ اردو سے ہندی کرتے وقت مساوی وزن کے الفاظ رکھے۔ ناموں میں دیکھیے، انجم کی جگہ انجلی جس کا مخفف لفظ 'انجو' بھی ہے۔ رفعت کی جگہ شری پت (جو ہندی میں اتنی ہی ماتراؤں کا لفظ ہے) افضل کی جگہ رادھو۔ منی کو منی رہنے دیا۔ مکالموں میں بھی اردو لفظ کی جگہ اتنی ہی ماتراؤں اور انھیں معانی کا حامل لفظ رکھا، تاکہ جملوں میں وہی روانی اور آہنگ رہے۔
'انجو باجی' کرداری ڈرامہ ہے جس کا مرکزی کردار انجو ہے۔ وہ زندگی کو صرف آداب و تہذیب و سلیقہ کی پوٹ بنانا چاہتی ہے، بلکہ اُسے مشین کی طرح پابندیِ اوقات کا غلام بنا دیتی ہے۔

اس کے یہاں ناشتے سے لے کر رات کے کھانے تک دفتر، آرام، پڑھائی، کھیل اور نیند تک ہر چیز کے اوقات مقرر ہیں۔ ڈراما، گھڑی کے ٹن ٹن آٹھ بجانے کی آواز سے شروع ہوتا ہے جس کے ساتھ انجم منی نامی نوکرانی پر تقاضہ کرتی ہے۔

"تم کیا کر رہی ہو؟ آٹھ بج گئے ہیں اور ناشتے کا کہیں پتا نہیں۔"

کمسن بیٹے کو حکم ہے کہ کپڑے بدل کر ناشتے کے لیے آؤ۔ انجو کی تاناشاہی پورے خاندان پر حاوی ہے۔ اس کے شوہر بیگ صاحب، فوجداری کے وکیل ہیں۔ کبھی رند اور آزاد منش تھے۔ شادی کے بعد انھوں نے بیوی کے ساتھ مفاہمت کر کے اس کے سانچے میں ڈھلنے میں عافیت سمجھی۔ سب سے مظلوم ہے بیٹا ندیم، جس کی شخصیت کو سخت گیر ماں نے کچل دیا ہے اور اسے اپنی پسند و ناپسند کا، نیز آرزوؤں کا پرتو بنا لیا ہے۔ کم از کم پہلے ایکٹ میں یہی کیفیت ہے۔ جبر کی کوئی حد ہے کہ بازار کے دہی بڑے، پانی کے بتاشے اور انتہا ہے کہ قلفی تک کھانا ممنوع ہے۔ وکیل صاحب کہتے ہیں:

"بھئی میں نے تو چھ برس سے کبھی چاٹ کو منھ نہیں لگایا۔"

کتنی حسرت بھری ہے اس جملے میں۔ انجو کا آدرش اس کے نانا تھے، جن کے اقوال کو اس نے حرزِ جان اور اصولِ زندگی بنا لیا ہے۔ انجو کے بیٹے کا آدرش اس کی ماں ہے، جس نے اس کے دماغ میں بٹھا دیا ہے کہ اسے ڈپٹی کمشنر یعنی کلکٹر بننا ہے۔ اس کا نسخہ ہے چھ گھنٹے روز پڑھنا اور دو گھنٹے کھیلنا۔ آداب، سلیقہ و ضابطہ، اوقات کے ساتھ رہنا۔ لیکن اس جنّتِ خیال میں ایک شیطان آکر آزادی کا بیج بو دیتا ہے اور ذہنوں کی زنجیریں توڑنے پر اکسا کر چل کھڑا ہوتا ہے۔ یہ کوئی غیر نہیں۔ خود انجو کا چھوٹا بھائی رفعت ہے۔ جو ہر طرح سے اس کی ضد ہے۔ یہ نہ صرف رندِ لاابالی اور مستِ الست ہے۔ بلکہ ہر آداب و تہذیب، سلیقہ و نفاست و ضبطِ اوقات کا ازلی دشمن ہے۔ جب وہ ان کے گھر نازل ہوتا ہے تو چاہتا ہے کہ بہنوئی سے معانقہ کرے کہ بہن تنبیہ کرتی ہے:

"رفعت کیا کر رہے ہو؟ دھول اور پسینے سے تمہارے کپڑے چیکٹ ہو رہے ہیں اور تم لپٹے جا رہے ہو ان سے۔ چلو نہاؤ، کپڑے بدلو۔"

کوئی غیر ہوتو اس پر سختی کی جائے۔ سگے بھائی کا کیا کریں۔ اس نے یہ گناہِ کبیرہ کیا کہ کھانے کے کمرے میں انجو کی سہیلی کے سامنے کپڑے اُتار کر پسینہ سکھانے لگا۔ انجو اسے لاکھ گنوار کہے لیکن اسے کیا پُروا۔ اس کی ذہنیت کا یہ علامتی پیکر دیکھیے:

"رفعت ڈائننگ ٹیبل پر جوتوں سمیت سویا ہوا ہے۔ میز کی چادر اس کا تکیہ بن رہی ہے۔ چوں کہ میز اتنی لمبی نہیں۔ اس لیے ایک ٹانگ دوسرے گھٹنے پر ہے۔ لیکن دونوں ٹانگیں ایک طرف کو جھکی ہوئی ہیں اور الگ ہوا چاہتی ہیں۔ میز کے پاس فرش پر ایک اُدھ جلا سگریٹ پڑا ہے۔ کلاک میں بارہ بج رہے ہیں۔"

"گھڑی میں تین بج چکے ہیں۔ رفعت بدستور سویا ہوا ہے، لیکن سر کے نیچے کی چادر فرش پر پڑی ہے اور پاؤں بھی نیچے لٹک رہے ہیں۔"

اس نے انجو کی سپر انداختہ سہمی ہوئی قلم رَو میں ناآسودگی اور بغاوت کے بیج بو دیے۔ بھانجے کو مشورہ دیا کہ ڈپٹی کمشنر کے بجائے اسے کرکٹ کا کپتان بننا چاہیے جس کے لیے چھ گھنٹے کھیلنا اور محض دو گھنٹے پڑھنا کافی ہے۔ اس کے بعد اُس مقدّس گھرانے میں دہی بڑے اور پانی کے بتاشے جیسے ناپاک ماکولات منگائے اور چلتے چلتے مجبوری کے پارسا وکیل صاحب کو دلکشا ہوٹل میں مدعو کر گیا، جہاں وہ بیوی کی عنان سے آزاد ہو کر مئے و جام کا وظیفہ پڑھ بیٹھے۔ اس تبدیلی کا ڈراما نگار نے کس علامتی پیرائے میں بیان کیا ہے۔ ان کے جانے کے بعد انجو دیکھتی ہے کہ دیوار کی گھڑی رُک گئی ہے۔ چونک کر کہتی ہے:

"ارے یہ گھڑی رک گئی، یا خدا میں بھی چابی دینا بھول گئی۔ دس برس سے باقاعدہ اسے چابی دیتی آ رہی ہوں۔ نانا جی کہا کرتے تھے رفعت بریک ہے بریک۔۔۔۔ میرے گھر میں بریک کا کیا کام۔ میرا کام اسی گھڑی کی طرح چلے گا۔ لگاتار، شام سویرے (گھڑی ٹک ٹک کرنے لگتی ہے) ٹک ٹک ٹک ٹک، اور کوئی چیز اس اصول کو توڑ نہ سکے گی۔"

اور پھر گھڑی رک جاتی ہے، انجو کہتی ہے:

"گھڑی ٹوٹ گئی افضل۔ گھڑی ٹوٹ گئی۔ شاید میں نے اسے زیادہ چابی دے دی۔"

یہ جملہ تمثیل بھی ہے، رمزیہ بھی اور انجو کا المیہ بھی۔

۱۹۴۲ء میں یہ ڈراما اسی مکالمے پر ختم ہو جاتا ہے۔ رفیع پیر نے اسی طرح اسے نشر کر دیا۔ 'عربی نقد' میں کہا گیا تھا کہ شاعر کی تعریف یہ ہے کہ پہلے مصرعے میں ہی مضمون مکمل ہو جائے لیکن جب شاعر دوسرا مصرع کہے تب معلوم کہ دراصل پہلے بات ناقص تھی، اب پوری ہوئی۔ اشک بھی اسی پیمانے پر پورے اُترتے ہیں۔ پہلا ایکٹ مکمل ہوتا ہے لیکن ہندی میں اضافہ شدہ دوسرے ایکٹ کو پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ایکٹ میں قصہ دراصل بیچ میں رُک گیا تھا۔ درد کی لہر تو دوسرے ایکٹ میں لہریں مارتی ہے۔

دوسرا ایکٹ بیس سال بعد یعنی ۱۹۵۳ء میں دکھایا گیا ہے۔ یہ مختصر سا ڈرامہ دو نسلوں کی کہانی ہے۔ انجو پانچ سال قبل مر چکی ہے۔ بیگ صاحب ہائی کورٹ کے جج ہو گئے ہیں، لیکن رفیقۂ حیات کے بچھڑنے کے بعد چپ چاپ تنہا تنہا رہتے ہیں۔ ندیم آئی۔ سی۔ ایس نہ ہو کر محض پی۔ سی۔ ایس ہو سکا اور اس وقت سٹی مجسٹریٹ ہے۔ وہ مرحوم والدہ کی سختی کے ردِ عمل کے طور پر اپنے ماموں رفعت کی طرح آزاد منش ہو گیا ہے۔ انجو کے انتقال کے بعد اس کی بہو یعنی ندیم کی بیوی عذرا بالکل اپنی ساس کا عکسِ ثانی بن کر سامنے آتی ہے۔ اسی طرح باضابطہ مہذب، مؤدب اور سخت گیر وہ اپنے بیٹے جاوید پر اسی طرح کنٹرول رکھتی ہے جیسے انجو ندیم پر رکھتی تھی۔ چنانچہ دوسرے ایکٹ کی ابتدا میں ڈراما نگار نے عذرا کی زبان سے بالکل وہی الفاظ ادا کروائے ہیں جو پہلے ایکٹ کی ابتدا میں انجو نے کہے تھے۔

"منی ناشتہ رکھو میز پر۔ تم کیا کر رہی ہو۔ آٹھ بجنے کو آئے اور ناشتے کا کہیں پتا نہیں۔"

لیکن عذرا کی باضابطگی و سخت گیری میں مولوی مدن والی بات کہاں۔ انجو کا شوہر پسپا ہو کر خود کو بالکل انجو کے اشاروں اور حکم پر ڈھال لیتا ہے لیکن عذرا کا شوہر اپنی رندی و آزاد مشربی کو چھوڑنے والا نہیں۔ انجو کی ہزیمت اُس کی زندگی میں شروع ہو گئی تھی کہ وکیل صاحب چوری چھپے شراب پینے کے عادی ہو گئے تھے لیکن بیوی کے انتقال کے بعد انھوں نے توبہ کر لی۔

ڈرامے کے دونوں ادوار کے ملانے والے کردار عطیہ اور رفعت ہیں۔ رفعت پھر اسی طرح یکایک آتا ہے۔ باتوں باتوں میں عطیہ اگل دیتی ہے کہ انجم بے ہوشی کے دورے سے نہیں مری بلکہ اس نے بیگ صاحب کی بے راہ روی پر جل کر زہر کھا لیا تھا۔ یہ جان کر خود بیگ صاحب اور دوسرے حیران ہوتے ہیں۔ مجھے حیرت ہے کہ رفعت کو اتنی بڑی

کی الم ناک موت پر کوئی غم نہیں ہوتا' وہ بے دردی سے اس کے کردار کا تجزیہ کرتا ہے:

"انجو میری بہن تھی، لیکن وہ نانا کے یہاں پلی تھی۔ وہ سخت مار بڈ اور ظالم تھی، کیوں کہ ہمارے نانا مار بڈ اور ظالم تھے۔ وہ گھر کو گھڑی کی سوئی کی طرح چلانا چاہتی تھی لیکن وہ نہ جانتی تھی کہ گھڑی مشین ہے اور انسان مشین نہیں..."

رفعت کہتا ہے کہ وہ جو کچھ اپنی زندگی میں حاصل نہ کر سکی اس نے مر کر حاصل کر لیا۔ بیگ صاحب کے ڈرائنگ روم کے بارے میں رفعت کہتا ہے:

"اس کمرے کو دیکھو۔ پانچ برس سے اس میں کوئی زور سے نہیں ہنسا اور زور سے نہیں بولا۔ پانچ برس سے اس میں سگریٹ یا شراب کا ایک گھونٹ نہیں پیا گیا۔ پانچ برس سے یہ انجو کی سنک کو پالتا رہا ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ آج انجو کی سنک' اس کے ظلم کو توڑنا ضروری ہے۔"

اور وہ یہ تجویز کرتا ہے کہ پیگ اڑائے جائیں۔ بیگ صاحب بھی شکوہ کرتے ہیں:

"ذرا سی غلطی پر اپنی سنک میں تم نے میرے پانچ برس ریگستان بنا ڈالے۔ انجو' میں تمھیں کیا کہوں۔"

وہ شراب کا مگ اٹھاتے ہیں لیکن پھر سنبھل کر رکھ دیتے ہیں کہ انجو کی سنک اور ظلم اپنی جگہ سہی لیکن جب اس نے ان کی خاطر جان دے دی تو وہ اس کی روح کو کیوں صدمہ پہنچائیں۔ وہ کہتے ہیں ۔" تم پیو، موج اڑاؤ۔"

میری ناقص رائے میں یہ ردِ عمل' یہ مکالمے غیر فطری اور شقاوت آمیز ہیں۔ انجو کی خودکشی کا راز سن کر بھائی اور شوہر پر یہ ردِ عمل نہیں ہو سکتا تھا' بیگ صاحب کو جب یہ معلوم ہوتا کہ ان کی بیوی نے ان کی شراب نوشی کے باعث خودکشی کر لی تھی تو ان پر غم کا بادل پھٹ پڑتا۔ انھیں خود سے نفرت ہو جاتی۔ وہ مرحومہ کی مذمت نہیں کرتے' بلکہ احساسِ گناہ سے خود پر ملامت کرتے۔ یہ راز افشا ہونے پر شراب پینے کی کون سنگ دل سوچ سکتا ہے۔ دل شکستہ' احساسِ جرم کا مارا انسان کب شہید رفیقۂ حیات کی تصویر سے کہہ سکتا ہے۔

"اس کمرے پر برسوں سے تمہارا جادو طاری ہے۔ یہ جادو ٹوٹنا چاہیے۔"

اور اس کے بعد وہ شراب کا مگ اٹھا کر بے حیائی و بے وفائی سے تر دہنی کی کوشش کرے۔ غنیمت ہے کہ آخرش مصنف کو ہوش آ گیا اور اس نے جج صاحب کو اس بربرانہ لذت کوشی سے بچا لیا۔ لیکن یہ ایک تنقید نگار کی رائے ہے جو فن کار کے تخلیقی عمل کی پیچ در پیچ گہرائیوں کا شاہد و عارف نہیں۔ معلوم نہیں ڈراما نگار نے زندگی کے کن تجربات کو دیکھ کر کیا ردِ عمل لیا ہوگا جس کی بنا پر اس نے ایسا لکھا۔ میرے پیش لفظ کا مسودہ پڑھ کر اشک جی نے اپنی صفائی میں مجھے ایک خط لکھا۔ انھوں نے خندہ پیشانی و سیر چشمی سے مجھے اجازت دی اور کہا کہ میں اپنا اعتراض برقرار رکھوں، صرف ان کی صراحت بھی ساتھ میں شامل کر دوں۔ ان کے خط کا متعلقہ اقتباس یہ ہے :-

" جہاں تک ڈرامے کے آخری صفحے، یعنی اس کے انجام کا تعلق ہے، آپ کا رد عمل اپنی جگہ ہے، لیکن میں نے رفعت کا کردار جہاں سے اٹھایا ہے وہاں وہی صحیح ہے۔ اگر میں اسے بدل دیتا ہوں تو جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ نہیں کہہ سکتا۔ آپ کو اس بات پر اعتراض ہے کہ بہن کی موت کی خبر سننے کے بعد بھی رفعت نہیں پسیجتا۔ وہ جو کہتا ہے بظاہر وہ تکلیف دہ اور غیر حقیقی لگتا ہے، لیکن ہے نہیں اس کی بہن نے وہ سب کیوں کیا اس کے لیے اس کے من میں تکلیف ہے۔ اس کے علاوہ وہ تخلیق کار کی بات کہنے والا کردار ہے۔ ڈراما نگار کی وساطت ہی سے اپنی بات کہتا ہے۔ حقیقت کے معیار پر اس کردار کو نہیں پرکھا جا سکتا۔ عام اوسط بھائی کے کردار کے نقطۂ نظر سے اسے دیکھا جائے گا تو جیسا آپ نے لکھا ہے وہ نہ بنیان اتار کر کھانے کی میز پر بیٹھ سکتا ہے، نہ جوتوں سمیت میز پر سو سکتا ہے، لیکن پنجاب کے دسیوں گھروں میں (متوسط درجے کے گھروں) لوگ ننگے بدن، صرف تہمد لگائے کھانے کی میز پر بیٹھ جاتے ہیں اور میز پر سونے والے میں نے دیکھے ہیں، تبھی ایسا کردار کاغذ پر اتارا ہے۔"

اس کے بعد انھوں نے راجندر سنگھ بیدی کا واقعہ لکھا کہ وہ شراب کے رسیا تھے، لیکن بیوی کے اعتراض پر انھوں نے توبہ کر لی۔ پھر بھی اس کی بیماری میں انھوں نے چھپ کر پی۔ بیوی کو اس کی بھنک پڑ گئی۔ اس پر دل کا دورہ پڑا اور وہ جان سے جاتی رہی۔ اس نظیر

کے بعد اشکؔ صاحب آگے لکھتے ہیں:

> اب اگر یہ افسانہ، ڈرامہ یا ناول میں لکھا جائے، تو اس حقیقت کو کیسے باور کیا جائے گا۔ میں لکھنے لگوں تو ایسی حقیقتوں کی تفصیل دے سکتا ہوں۔ ڈرامے کو PROBABLE بنانے کے لیے (کہ وہ کردار ڈرامے کے خاتمے پر سب کچھ کہہ سکے) میں نے اس کا کردار شروع کے ایکٹ میں انجو کے برعکس دکھا دیا ہے جو بھائی بہن کی اس سنک کو غلط سمجھتا ہے، وہی اس کی موت کے بعد وہ سب کچھ بھی کہہ سکتا ہے، اس سے زیادہ میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔
>
> علاوہ ازیں ڈرامے کی تھیم حد سے بڑھی ہوئی سنک تو ہے ہی لیکن اس سے زیادہ یہ ہے کہ ہم اپنی سنکیں، اپنے FADS دوسروں پر لادتے ہیں اور یہ عمل پشت در پشت چلا جاتا ہے اور میں سمجھتا ہوں، ڈرامہ میں نے جیسے لکھا ہے، میں نے اپنی بات کہہ دی ہے....
>
> پہلے میں نے ڈرامے کے آخر میں ہدایت یہ دی تھی کہ جج صاحب کے واپس جاتے ہی ان کی تلقین کے باوجود ندیم اور اس کا دوست اپنے گلاس زمین پر دے مارتے ہیں اور پردہ گر جاتا ہے۔ لیکن دوبارہ سوچنے پر مجھے لگا کہ یہ انجام میلوڈرمیٹک (MELODRAMATIC) ہے اور خواہ یہ شراب نوشی کے خلاف لوگوں کی تشفی کا باعث ہو سکتا ہے، لیکن اُس سطر کی ضرورت نہیں، اس لیے میں نے اسے کاٹ دیا۔
>
> جتنی بار یہ ناٹک چھپا ہے (اس کے آٹھ ایڈیشن تو ہوئے ہی ہیں) میں نے اس انجام پر غور کیا ہے اور میں اسے بدل نہیں سکا۔"

یہ ڈرامہ جیسا کہ میں نے کہا کرداری ڈرامہ ہے گو پلاٹ کے لحاظ سے بھی یہ مضبوط ہے۔ اس کی جان محض انجو کا کردار ہے۔ وہ اپنی جگہ باضابطگی، پابندیٔ اوقات، تہذیب و ادب کی دیوانی ہے اور آخر میں انھیں کی خاطر جان دے دیتی ہے۔ اس نے اپنے شوہر اور بیٹے کی شخصیت کو فنا کر کے اپنے عکس میں ڈھال لیا ہے، لیکن کیا وہ اس پُر خلوص ستم کشی میں کامیاب ہوئی؟ نہیں۔ شوہر چوری چوری شراب خواری کرنے لگا۔ بیٹا جوان ہو کر ان سب ضوابط و اقدار سے منحرف ہو گیا جس کی اس کی والدہ نے تربیت دی تھی۔ گویا انجو مکمل المیہ ہیروئن ہے۔ انجو کی بہو عذرا انجو کا ایک کمزور اور دھندلا مثنیٰ ہے۔ انجو کی تابناکی کے آگے یہ ماند ہو کر رہ جاتی ہے۔

زن مُرید وکیل صاحب مٹی کے مادھو ہیں۔ فوجداری کے وکیل بہت چلتے پُرزے اور زندہ دل ہوتے ہیں، لیکن رفعت نے صحیح کہا کہ وہ وکیل سے زیادہ جج معلوم ہوتے ہیں۔ راہِ طریقت میں پہلی منزل فنا فی الشیخ ہوتی ہے اس کے بعد فنا فی اللہ۔ بیگ صاحب فنا فی الاہلیہ کی منزل پر پہنچ گئے ہیں۔ ازدواجی زندگی میں ان کی انفعالی شخصیت بالکل بے رنگ یا محض سفید رنگ کی ہے۔ کیوں کہ غالب شریکِ حیات نے ان کی زندگی کی تمام رنگینیوں کو دھو رگڑ کر انھیں بالکل سفید پوش بنا دیا ہے۔ ان پر رحم ہی رحم آتا ہے۔ ازدواجی زندگی میں ان کی شخصیت میں کوئی درخشانی و دل کشی نہیں، لیکن بیوی کی موت کے بعد یہ جس طرح درویشوں کے مانند پارسائی ترک و تجرد اور گوشہ نشینی کے ایام بسر کرتے ہیں، ان سے ہمدردی ہوتی ہے

رفعت عجیب رندِ لاأبالی ہے۔ وہ اپنی ایک مختصر سی آمد سے انجو کی جنت کو زیر و زبر کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ڈرامانگار کا یہ محبوب کردار ہے، لیکن اس کی بے ضابطگی اور پھکڑپن کچھ زیادہ ہی بڑھا ہوا ہے۔ انجو جیسی مقطع بہن اور عذرا جیسی سگھڑ بہو کے گھر کھانے کی میز پر جوتوں سمیت سونا، میز پوش کو سمیٹ کر سر کے نیچے رکھ لینا انحراف و احتجاج نہیں، مزاج کا پھوہڑپن دکھاتا ہے۔ یہ بھی کسی قدر مراقی ہے۔ بمبئی میں فلمی دنیا کی کسی خاتون کے ساتھ ایک مکان میں رہنے لگا۔ وہ ان سے بھی زیادہ آداب شکن بلکہ پھکڑ تھی۔ سوچا کہ اس کو رفیقۂ حیات بنا لیا جائے۔ کچھ عرصے بعد اس کی گندگی آنکھوں میں کھٹکنے لگی تو یہ خود صاف 'مقطع'، باقاعدہ اور پابندِ اوقات ہو گئے۔ لڑکی دل میں کہتی ہوگی۔ ع

میں ہوا کافر تو وہ کافر مسلماں ہو گیا

ایک دن دیکھا کہ اس نازنین نے گھر کو آئینے کی طرح بُراق بنا دیا ہے۔ بھید کھلا کہ وہ بالطبع صفائی پسند تھی۔ انھیں رجھانے کے لیے پھکڑپن اور گندگی کا نقاب اوڑھ لیا تھا، اس کی صفائی دیکھ کر بھاگ کھڑے ہوئے۔ بمبئی، کلکتہ اور یورپ کی سیر کی، لیکن رومانی مزاج کے باوجود کبھی کسی لاحقے کو ساتھ نہیں لگا لائے۔

آپ نے دو مجلا واں بسیں دیکھی ہوں گی، آگے پیچھے ایک ٹیوب یا زنجیر کے ذریعے منسلک۔ ڈرامے میں عطیے کا وجود بھی دو ادوار کو جوڑنے والی زنجیر کا کام کرتا ہے اور بس۔ معلوم نہیں۔ اس

دُرِ یتیم کے کوئی عزیز اقارب ہیں کہ نہیں۔ اس کی سپاٹ زندگی میں ایک بار رومان کا مشعل شرر چمک کر بجھ جاتا ہے۔ جب رفعت نے بتایا کہ وہ یورپ گیا تھا تو یہ انشا کرتی ہے کہ وہ بھی یورپ گئی تھی۔

" لیکن جہاں جہاں گئی آپ وہاں سے پہلے ہی جا چکے تھے۔" رفعت کہتا ہے۔" مجھے پتا ہوتا کہ تم مجھے چھونے کی کوشش میں ہو تو رُک جاتا اور تمہیں پکڑائی دے دیتا۔"

رومانی انداز میں دونوں ایک دوسرے کی آنکھوں میں دیکھتے ہیں۔ پھر رفعت یکایک ہنس دیتا ہے اور یہ دو پجھلوی رومان یکایک ڈھے جاتا ہے۔

مجھے لگتا ہے کہ انجو اور رفعت کے کرداروں کو مصنف نے قدیم داستانوں کی طرح مثالی اور انتہا پسندانہ بنا دیتا ہے۔ رنگ کچھ زیادہ گہرے اور گاڑھے بھر دیے ہیں۔ نہ کوئی ایسی بندھی کسی زندگی گزارتا ہے نہ کوئی اتنا ضابطہ شکن ہوتا ہے۔ میں نے اپنا تاثر اشک صاحب کو لکھ بھیجا تو انھوں نے ۱۳ر جون ۸۲ء کے خط میں مجھے جو جواب دیا اس کا اقتباس دل چسپی کا حامل ہوگا۔

" انجو باجی قیدِ حیات کی طرح THEMATIC ناٹک ہے۔ تھیم کی ضرورت کے پیشِ نظر اس میں تھوڑے سے مبالغے سے کام لیا گیا ہے، انجو باجی کے کردار میں نہیں، دوسرے ایکٹ میں رفعت کے کردار میں۔ باقی جہاں تک انجو باجی کی سنک اور رفعت کی رِندی کا تعلق ہے بیشتر مکالمے تک اصلی ہیں۔ جو لوگ میری زندگی کو نزدیک سے جانتے ہیں، وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ 'تولیے' کی نجمہ اور انجو باجی کی 'انجم' کوئی اور نہیں، میری تیسری بیوی کوشلیا ہے۔ شادی کے بعد بہت پریشان کرتی تھی۔ پہلے میں نے 'تولیے' لکھا۔ جب اس کا کوئی اثر نہیں ہوا تو صبح و شام (انجو باجی) لکھا۔ یہ دونوں ڈرامے زندگی کو سنک بنا کر جینے کے خلاف میں نے لکھے ہیں، لیکن غور سے دیکھیں گے تو 'تولیے' کی نجمہ ہی 'صبح و شام' کی انجم ہے۔ 'تولیے' کا نعیم اور صبح و شام کا رفعت اور کوئی نہیں، میں ہوں اور دونوں ڈراموں کے بیشتر ڈائلاگ تک اصلی ہیں۔ یہ بات دیگر ہے کہ رفعت کے کردار میں میں نے کچھ کوشلیا کے چھوٹے بھائی سے بھی لیا ہے اور وکیل کے کردار میں بھی تخیل سے

میں نے اپنا وہ روپ رکھا ہے جو ایسی ظالم بیوی کے ساتھ زندگی نباہنے کی شرط میں آدمی کا بن جاتا ہے۔ ہاں وکیل صاحب جیسے آدمی بھی میں نے زندگی میں دیکھے ہیں۔"

اب بات صاف ہوگئی۔ رفعت، انجو اور عذرا کے لیے بار بار جو یہ کہتا ہے کہ تمہیں تو فوج میں ہونا چاہئے تھا تو یہ اشارہ اسی طرف ہے کہ کوشلیا واقعی فوجی افسر تھیں۔ میرے نام ایک اور خط میں اشک صاحب نے ان کرداروں کے بارے میں لکھا:

"آپ نے یہ صحیح لکھا ہے کہ 'انجو' اور رفعت دونوں دو انتہاؤں پر کھڑے ہیں۔ ایسے کرداروں کو اُن کی EXTREMES سے اتار کر اوسط کرداروں کی حد پر لے آنا میں نہیں سمجھتا ڈرامے کی تھیم کے ساتھ انصاف کرنے کے مترادف ہے.....

.... اسی طرح اگر انجو اور رفعت کے کرداروں کی تخلیق میں کوشلیا کی نفاست پسندی اور اور اپنی پھکڑ پن اور رندی سے میں نے بہت کچھ لیا ہے، لیکن نہ انجو کوشلیا ہے اور نہ رفعت اشک۔ زندگی کے کردار جب تخلیق میں اترتے ہیں تو وہ اپنی ایک شخصیت پا لیتے ہیں، جو کئی بار زندگی سے مختلف ہوتی ہے۔"

'انجو' جیسے اصول گزیدہ اشخاص ڈھونڈھے سے مل جاتے ہیں۔ میرے ہم زلف نے بتایا کہ ان کی پہلی بیوی کے والد سنک کی حد تک اصول زدہ تھے۔ ان کی پابندیِ اوقات ایسی تھی کہ ان کے کام کاج کو دیکھ کر لوگ اپنی گھڑیاں ملا لیتے تھے۔ گھر میں مختلف افراد کے کپڑے ٹانگنے کے لیے الگ الگ کھونٹیاں مقرر تھیں۔ اگر کوئی بھول سے کسی دوسرے کی کھونٹی پر اپنا کپڑا اٹانگ دیتا تو اس کپڑے کو پھاڑ دیتے تھے۔ چپلیں اتار کر زمین پر جس ڈھنگ سے رکھتے تھے اُن کا نواسا اگر چپلوں کے درمیانی فاصلے میں فرق کر دیتا، درمیانی خطِ فصل کو ترچھا کر دیتا تو اسے مارتے تھے۔ میں نے بھی ان بزرگوار کو دیکھا ہے۔ اندازہ ہوا کہ 'انجو'، مبالغہ سہی، بالکل بے اصل یا خیالی کردار نہیں۔

فکشن اور ڈراما لکھنے والے فن کار کو ایک دُبدھا کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ایک طرف تو اُس سے مکمل حقیقت نگاری کا مطالبہ کیا جاتا ہے۔ دوسری طرف افسانوی اور ڈرامائی دل کشی کی توقع کی جاتی ہے تو صاحبو، ماشما کی زندگیوں کی روداد اگر صفحۂ کاغذ پر اتاری جائے تو اس میں شاید ہی کوئی

ڈراماییت ہو۔ اگر حقیقت نگاری ہی فن کی معراج ہوتی تو سوانح اور سیرتیں بہترین ناول اور ڈراما کہلاتیں، اخبار کے بیانات بہترین افسانے ہوتے لیکن ایسا نہیں ہے فکشن نگار کو حقیقت میں کچھ نہ کچھ رنگ آمیزی کرنی ہی پڑتی ہے۔

اشک نے اپنی گھریلو زندگی کو 'تولیے' اور 'انجو باجی' کے علاوہ ایک مکمل ہندی کتاب 'شکایتیں اور شکایتیں' میں پیش کیا ہے۔ اس میں بہت سے جڑواں مضامین ہیں۔ پہلے میں بیوی اشک صاحب کی شکایتیں درج کرتی ہے دوسرے میں اشک صاحب اس کا جواب دیتے ہیں۔ یہ مضامین افسانہ نہیں حقیقت ہیں لیکن اس میں افسانے سے زیادہ دلچسپی ہے۔ اس سے اندازہ ہوا کہ ان کی اہلیہ محترمہ صفائی سلیقے کا بس اتنا ہی خیال رکھتی ہیں جتنا کہ ایک سگھڑ خانہ دار کو چاہیے۔ انجو آٹھ بجے ناشتے کے لیے بضد تھی۔ کوشلیا جی ہمیشہ ساڑھے آٹھ بجے سو کر اٹھتی ہیں۔ وہ گھر کی آرائش چاہتی ہیں شخصی فیشن کی دلدادہ نہیں۔ اشک جی نے واضح کیا ہے کہ ان کی بیوی کو غازہ و سُرخی، اونچی ایڑی کے سینڈل یا کپڑوں کا شوق نہیں۔ پھر بے چاری گھر کو صاف ستھرا رکھے اور گھر والوں کی زندگی کو کسی حد تک باضابطہ بنانے کی کوشش کرے تو کیا اعتراض ہو سکتا ہے۔ دوسری طرف اشک صاحب کا مزاج دیکھیے انھیں کا اعتراف چند ہندی الفاظ کے اردو ترجمے کے ساتھ ملاحظہ ہو:

> "عام ہندی پکچر دیکھنا مجھے ایک دم ناپسند ہو ایسی بات نہیں، پر شرط یہی ہے کہ دو چار یار باش لوگ ساتھ ہوں۔ ایکٹروں کی حماقتوں پر آوازے کسے جائیں (دسیتی) دس آنے والوں کی طرح 'ہائے ہائے، مار ڈالا رے ظالم'، 'ایک نظر ادھر بھی' اور ایسے آوازے لگائے جائیں۔ بے تکے گانوں کی تال پر تھاپ دی جائے۔ سیٹیاں بجائی جائیں۔ لوگ ہنسیں تو ہم روئیں اور لوگ روئیں تو ہم ہنسیں اور یوں پیسے وصول کر کے گھر آئیں۔
>
> (شکایتیں اور شکایتیں۔ ص ۹۴)

لاحول ولاقوۃ کیا عامیانہ مذاق ہے۔ ریڈیو کی ملازمت کے زمانے میں یہ تیس ہزاری میں رہتے تھے۔ پاس ہی کرشن چندر اور ان کے بھائی مہندر ناتھ رہتے تھے۔ مہندر کے ساتھ اس خلعتِ شاہی میں ملبوس ہو کر گھومنے جاتے تھے۔

" اور میں ویسے ہی ننگے بدن، ننگے پیر، صرف تہمد پہنے، مہندر کے ساتھ چلا گیا۔"

(ص ۸۶)

شاباش میرے عوامی فن کار۔ لاہور میں تو یہ اور راجندر سنگھ بیدی محض جانگیا پہن کر ہلا کرتے تھے۔

ایسے اُن گھڑ کو بیوی سدھائے سکھائے تو سنکی کہہ کر اس پر ڈرامے لکھے جائیں۔ مندرجہ بالا کتاب میں کوشلیا جی اپنے مضمون 'بے تکلفی' کی ابتدا اس جملے سے کرتی ہیں۔

" اشک جی مانیں یا نہ مانیں پر آدمی یہ سنکی ہیں۔" (ص ۵۳)

کتاب پڑھ کر ہم بھی کوشلیا جی سے اتفاق کرنے پر مجبور ہیں۔ اشک 'انجمہ' اور 'انجو' کو سنکی قرار دیتے ہیں، لیکن انگریزی کی کہاوت ہے:

'BOOT IS ON THE OTHER LEG.'

لیکن فن کار کے لیے سب کچھ جائز ہے۔ وہ عام ڈگر سے ہٹا ہوا ہوتا ہے۔ تبھی تو 'انجو باجی' جیسے گہرے نفسیاتی مطالعے کا ڈرامہ تخلیق کر سکتا ہے۔

۲۲۔ ستمبر ۱۹۸۲ء

# اشک: ٹیرس پر بیٹھی شام

اُپندر ناتھ اشک نے اپنا پہلا افسانہ پندرہ سولہ سال کی عمر میں ۱۹۲۶ء میں لکھا۔ یہ شائع نہ ہوا۔ ۱۹۲۸ء میں پہلا افسانہ شائع ہوا۔ ۱۹۶۸ء میں انھوں نے افسانہ نگاری سے قلم کھینچ لیا اور اپنی پوری ذہنی قوت ناول نگاری کی نذر کردی۔ اس طرح افسانہ نگاری کی عمر چالیس بیالیس سال ہے۔ اپنے اس طویل تخلیقی سفر کے بارے میں انھوں نے ایک کتاب لکھی ہے۔ جو زیرِ اشاعت ہے۔ ۱۹۲۸ء تک کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی ادب کے اُفق پر نمودار نہیں ہوئے تھے۔ رسالہ 'الفاظ' علی گڑھ بابت مارچ تا جون ۱۹۸۲ء کے 'گوشہ اشک' میں دونوں عمائدین نے اشک کی سبقت کا اعتراف کیا ہے۔

افسانے کے ایک بڑے نقاد اور مؤرخ وقار عظیم مرحوم نے اپنی کتاب "داستان سے افسانے تک" میں لکھا ہے کہ ۱۹۳۴ء یا ۳۵ء میں کسی ادبی مجلس میں ہم عصر اچھے افسانہ نگاروں کی فہرست مرتب کی جا رہی تھی۔ اس فہرست میں سب سے پہلے پریم چند کا نام لکھا گیا، پھر علی عباس حسینی کا اور اس کے بعد نئی پود کے لکھنے والوں میں اختر انصاری، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی اور اشک کے نام ۔۔۔ پھر کرشن چندر اور اُن کے ہمعصروں کے نام جن میں احمد علی، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی سبھی شامل تھے۔[1]

---

[1] وقار عظیم: داستان سے افسانے تک۔ مضمون "ہمارے مختصر افسانے میں زندگی اور فن کا امتزاج"، (اردو اکیڈمی سندھ کراچی، بارِ اوّل جولائی ۱۹۶۰ء) ص ۱۹۲

ان میں سے بیش تر اللہ کو پیارے ہو چکے ہیں۔ ابتدائی گروہ میں سے اختر انصاری اور اشک موجود ہیں۔ وقار عظیم نے ۱۹۳۰ء کے بعد اُبھرنے والے افسانہ نگاروں میں اختر اورینوی اور سہیل عظیم آبادی کو اہم مقام دیا ہے۔ وہ اسی دَور میں نمودار ہونے والے چند ایسے ستاروں کا ذکر کرتے ہیں جن میں ماہ و خورشید کی درخشانی صاف نظر آتی ہے۔

"اُن آہستہ آہستہ اُبھرنے اور چمکنے والے ستاروں میں کرشن چندر، اختر انصاری اور اُپندر ناتھ اشک خاص ہیں۔ ان تینوں میں اُپندر ناتھ اشک کا نام اس لیے سب سے پہلے آنا چاہیے کہ اُردو کے افسانہ نگاروں میں پریم چند کے لگائے ہوئے پَودے کی آبیاری سب سے زیادہ خلوص سے انھوں نے ہی کی ہے۔ ان کے افسانوں کے دوسرے مجموعے "عورت کی فطرت" میں پریم چند کا ابتدائی اور اصلاحی اور معاشرتی رنگ صاف جھلک رہا ہے۔ ڈاچی کے افسانوں میں جا بجا اس اصلاحی اور اخلاقی رنگ کا عکس ہے، لیکن اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہندوستان کی دس بارہ سال کی سیاسی زندگی کے خارجی مظاہر کا سب سے واضح اور سب سے مکمل نقش پیش کرتے ہیں بلکہ اس خاص معاملے میں کہیں کہیں تو وہ اپنے مرشد سے بھی آگے نظر آتے ہیں" (ایضاً ص ۱۹۱)

وقار عظیم نے سیاسی زندگی کی پیش کش میں اشک کو پریم چند پر فوقیت دی ہے۔ میں اس پر تبصرہ نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اشک کا نام تاریخِ ادب میں کرشن چندر اور بیدی سے پہلے آچکا تھا۔ یعنی اشک آج ہمارے سب سے بزرگ افسانہ نگار ہیں۔ ان کے ڈرامے 'انجو باجی' کے مقدمے میں میں نے ان کے اردو افسانوں کے حسبِ ذیل مجموعوں کا شمار کیا ہے ــــ

(۱) نورتن ۱۹۳۰ء (۲) عورت کی فطرت ۱۹۳۳ء (۳) ڈاچی ۱۹۳۷ء (۴) کونپل ۱۹۴۰ء
(۵) چٹان ۱۹۴۱ء (۶) قفس ۱۹۴۳ء (۷) ناسور ۱۹۴۳ء (۸) کالے صاحب' غالباً ۱۹۵۶ء

مزید دو مجموعے ۱۹۸۶ء میں منصۂ شہود پر آئیں گے۔ ایک تو زیرِ نظر مجموعہ اور دوسرا رام لعل صاحب کا مُرتبہ 'اشک کے منتخب افسانے'، جو یو۔پی اردو اکادمی شائع کرے گی۔ پہلے مجموعے میں ۱۵ افسانے ہیں۔ ان میں چار پانچ افسانے ہی ایسے ہوں گے جو پُرانے مجموعوں میں

نہیں لیکن پُرانے مجموعے تو اب کبریت احمر کی طرح نایاب ہیں۔ دونوں نئے مجموعوں میں اشک صاحب کے جملہ بہترین افسانے شامل نہیں۔ کیا اچھا ہوتا کہ یہ ان کی افسانہ نگاری کا عطرِ مجموعہ ہوتے، لیکن اشک صاحب نے ان میں اپنی مجموعہ نگاری کا ارتقاد کھانے کے لیے ہر دَور کے افسانے شامل کیے ہیں۔ حال میں انھوں نے اپنی افسانہ نگاری کے چالیس سال سے متعلق ایک کتاب یا کتابچہ لکھا ہے۔ اشاعت سے پہلے ہی اس کا مسودہ میری نظر سے گزر چکا ہے۔ اس مقدمے میں مَیں اس سے بھرپور استفادہ کر رہا ہوں "میری افسانہ نگاری" سے میں اسی رسالے کی طرف اشارہ کروں گا۔ اس میں انھوں نے اپنی افسانہ نگاری کے تین بڑے دَور کیے ہیں۔

اَوّلیں دَور ۱۹۲۶ء سے ۱۹۳۶ء تک۔ درمیانی دَور ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۶ء تک اور آخری دَور ۱۹۵۶ء سے ۱۹۶۸ء تک۔

اور اگر زیادہ باریکی سے تقسیم کی جائے تو سات دَور تک کیے جاسکتے ہیں۔

(۱) ۱۹۲۶ء سے ۱۹۳۱ء (۲) ۱۹۳۱ء سے ۱۹۳۳ء (۳) ۱۹۳۳ء سے ۱۹۳۶ء (۴) ۱۹۳۶ء سے ۱۹۳۸ء (۵) ۱۹۳۸ء سے ۱۹۴۸ء (۶) ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۸ء الہ (۷) ۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء تک۔

۱۹۶۸ء کے بعد وہ ناول نگاری میں ڈوب گئے۔

رسالہ 'الفاظ'، علی گڑھ کے 'گوشۂ اشک' میں، ص ۵۸ ۔ ۵۷ پر ادارے نے ان کے افسانوں کی گروہ بندی کی ہے۔ 'میری افسانہ نگاری' میں اشک صاحب نے اسے اور تفصیل سے لکھا ہے۔ دونوں کی مدد سے میں ذیل کے زمرے قائم کرتا ہوں ۔

(۱) افسانچے

(۲) دو سے چار صفحات تک کے مکمّل افسانے۔

(۳) اوسط لمبائی کے افسانے جو موضوع کے اعتبار سے سات ذیلی قسموں میں بانٹے جاسکتے ہیں۔

(الف) رومانی

(ب) طبقاتی استحصال کے خلاف ترقّی پسندانہ

(ج) نفسیاتی

(د) جنسی

(ک) معاشرتی

(و) یادداشت جیسے افسانے جو واقعی زندگی سے لیے گئے ہیں۔

(ش) طنزیہ و مزاحیہ۔

(۴) تہہ دار اور چند رُخی افسانے جو انھوں نے اپنی افسانہ نویسی کے آخری دَور میں لکھے۔ ان میں بھی تین طویل افسانے قابلِ ذکر ہیں۔[1]

(۱) افسانہ نگار خاتون اور جہلم کے سات پُل (۲) آکاش چاری (فلک سیر) جو ابھی اردو میں نہیں آیا (۳) اجگر۔ یہ بھی شاید اردو میں نہیں آیا۔

ان میں ہیئت و مواد دونوں کے تجربے ہیں۔ ان میں ایک افسانے میں کئی موضوعات کو سمو دیا گیا ہے۔ اشکؔ صاحب اسی نوع کو بہترین مانتے ہیں۔

(۵) انھوں نے پانچویں قسم میں 'چیتن کے افسانے' رکھے ہیں' جو ان کے ناول 'گرتی دیواریں' سے لیے گئے ہیں۔ مثلاً چیتن کی ماں' فرلو' رواتی وغیرہ لیکن کیا انھیں اور یادداشتی افسانوں کو ایک نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کشمیری لال اشکؔ یادداشت بھی ہے اور 'گرتی دیواریں' کا ایک باب بھی۔

وقار عظیم نے اپنے ایک پُرانے مضمون میں اشکؔ کی افسانہ نگاری کے تین رُجحانات رومانی' اصلاحی اور انقلابی کا ذکر کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> "انھوں نے جہاں ایک طرف حالات کے بدلتے ہوئے رُخ کے ساتھ اپنے افسانوں کو بدلا اور دونوں میں مطابقت قائم رکھی ہے وہاں دوسری طرف انھوں نے آنے والے دَور میں اپنی ہر پچھلی روش کو برقرار بھی رکھنا چاہا ہے اور یوں ان کے افسانے ایک ہی وقت میں مختلف رومانی اصلاحی اور انقلابی روشوں کے حامل رہے ہیں' لیکن ان سب روشوں میں بھرپور زندگی بھی ہے اور فن کے احساس کی کمی

---

[1] 'الفاظ' مارچ تا جون ۸۲ء ص ۵۸

بھی نہیں[1]

ایک دوسرے مضمون میں لکھتے ہیں :

اُپندر ناتھ کے ابتدائی افسانوں پر جو رومانی تصوّر غالب ہے وہ کونپل اور قفس کے افسانوں میں فنی احساس اور توازن کا تابع ہے۔ اب افسانہ نگار کو زندگی کے حقائق اور ان کی تفصیلات ہر چیز کے مقابلے میں زیادہ عزیز ہیں۔ اشکؔ کے افسانوں کی پہلی منزل وہ ہے جہاں افسانہ نگار افسانے کو صرف دلچسپی کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ اس کے فن کی آخری منزل' جس کے مظہر چٹان کے افسانے ہیں۔ زندگی کی وسعت' فن کی نزاکت اور فکر کی گہرائی کی حامل ہے۔[2]

حسن اتفاق سے خود اشکؔ صاحب نے اپنی چالیس سالہ افسانہ نگاری کی روداد لکھ دی ہے۔ اس سے اُن کے فن' اُن کے ادبی نظریات اور ان کے تخلیقی عمل کی واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ انھوں نے ابتدا شاعری سے کی' لیکن چوں کہ انھوں نے دیکھا کہ ان کے استاد حضرت آذرؔ[3] ان کی غزل کو بنانے میں لیت و لعل کرتے ہیں اور اس سے بددل ہوکر انھوں نے نثر میں طبع آزمائی کا تجربہ کیا۔ ۱۹۲۶ء کی بات ہے کہ انھوں نے پہلا افسانہ" عہدِ گذشتہ کی یاد" لکھا۔ یہ بچکانہ افسانہ ادبِ لطیف کی نثر سے بھی بڑے پارسی تھیٹر کی یاد دلاتا ہے۔ اس کی ابتدا یوں ہوئی تھی :۔

" یاد ہیں وہ دن جب آفتاب اپنی سُنہری کرنوں سے سارے عالم کو روشن کر دیتا' اُدھر تو اپنا چاندسا مُکھڑا لیے ہوئے کنوئیں پر آتی ....."

اور خاتمہ ایسا ہے جو تھیٹر کے اسٹیج پر خوب کھلتا :

" اے خنجر! اے میری پیاری کے قاتل خنجر! آ آ۔ اور میرے سینے میں

---

[1] ہمارے مختصر افسانے میں زندگی اور فن کا امتزاج' مشمولۂ داستان سے افسانے تک' ص ۱۹۲

[2] مختصر افسانے کے پچیس سال' مشمولۂ داستان سے افسانے تک' ص ۲۳۵

[3] حضرت محمد علی آذرؔ نوحؔ ناروی کے شاگرد تھے اور نوحؔ داغؔ کے۔ اس طرح اشکؔ بھی خانوادۂ داغؔ سے تعلق رکھتے ہیں۔

دور تک ڈوب جا اور مجھے وہیں پہنچا دے جہاں .....''

بعد میں یاروں کی صلاح ہوئی کہ اس جذباتی شاہکار کو نظم کے قالب میں ڈھال دیا جائے۔ اشکؔ نے یہ کام کیا، لیکن ان کے ایک دوست ٹیک چند اخترؔ نے عجیب چرکا دیا کہ اسے اپنے نام سے ہفتہ وار 'گرو گھنٹال' لاہور میں چھپوا دیا۔ اخبار کے نام کے قربان جائیے جیسی روح ویسے فرشتے۔ جس معیار کا منظوم افسانہ اسی سطح کا اخبار۔ اس زمانے میں پنجاب میں آریہ سماج کا زور تھا۔ کئی آریہ سماجی ادیب اُردو کے اخبار نکالتے تھے۔ اشکؔ ڈی۔اے۔وی کالج جالندھر میں پڑھتے تھے۔ آریہ سماج کا مقصد ہندو معاشرے کی اصلاح کرنا تھا۔ ان میں دو اہم مقاصد ہندو بیواؤں کی شادی اور 'ہریجنوں کی فلاح' تھے۔ اشکؔ نے اخباروں کی مانگ کے مطابق دھڑا دھڑ اصلاحی موضوعات پر افسانے لکھے۔ ان کا پہلا مطبوعہ افسانہ 'ودھوا کے جذبات' ہے جو پرتاپ لاہور کے سنڈے ایڈیشن میں شائع ہوا۔ ۱۹۲۸ء کی بات ہونی چاہیے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'نورتن' ۱۹۳۰ء میں آیا۔ اس میں نو افسانے شامل ہوئے تھے اور اسی لیے اس کا نام 'نورتن' رکھا گیا تھا لیکن ناشر کے پاس کاغذ کی کمی کی وجہ سے اس میں صرف پانچ افسانے سما سکے۔

۱۹۳۱ء میں بی۔اے کرنے کے بعد اشکؔ جالندھر سے لاہور چلے گئے اور میلارام وفا کے روزنامے 'بھیشم' میں خصوصی افسانہ نگار ہو گئے۔ سامنے ہی مشہور افسانہ نگار سدرشن رہتے تھے۔ جو رسالہ 'چندن' نکالتے تھے۔ اشکؔ نے 'چندن' کے لیے تین افسانے لکھے جن میں سے ایک 'عورت کی فطرت' تھا۔ دوسرا 'تانگے والا' جو زیرِ نظر مجموعے میں 'کفارہ' کے نام سے شامل ہے۔ 'عورت کی فطرت' پر کچھ خواتین نے اعتراض کیا۔ اشکؔ نے منشی پریم چند کو لکھ کر رائے مانگی۔ بہ واپسی ڈاک ان کا کارڈ آیا جس میں انھوں نے 'چندن' میں چھپی کہانیوں کو پسند کیا اور لکھا کہ میں آپ کو کوئی کہنہ مشق ادیب سمجھتا تھا۔

سدرشن نے اشکؔ کو اخبار 'بندے ماترم' میں ملازم کرا دیا۔ جہاں وہ ہر ہفتے ایک افسانہ لکھتے تھے۔ یہاں ان کی ملاقات 'غیر معروف جرنلسٹ'[۱] سے ہوئی۔ اشکؔ نے ہندی میں انھیں 'اکھیات

---

[۱] غیر معروف جرنلسٹ کا اصلی نام رتن چند موہن تھا۔ وہ موہیال براہمن تھے اور صوبے کے محکمۂ اطلاعات میں مترجم تھے (اشکؔ)

بتر کار لکھا ہے جو غیر معروف جرنلسٹ کا لفظی ترجمہ ہے۔ انھوں نے یہ صراحت نہیں کی کہ اس پُر اسرار
جاسوسی لقب کے پیچھے کون تھا۔ یہ صاحب امریکی اور دوسرے انگریزی رسالوں سے کہانیاں ترجمہ
اور سرقہ کر کے اردو اخباروں اور رسالوں میں اپنے نام سے چھپواتے تھے اور اچھا کما لیتے تھے۔
یہ افادیت کے مخالف اور فن برائے فن کے قائل تھے۔ ان کی تقلید میں اشک نے بھی اصلاحی اور
افادی موضوعات کو خیرباد کہہ کر فن اور رُومان کی طرف توجہ دی۔ لکھتے ہیں:

> "تخلیق کی مدد سے ایسا پلاٹ گڑھنا جو بعید از قیاس ہو، عقل کو دنگ کر دے لیکن
> اس پر بھی امکان سے باہر نہ ہو، ان کے نزدیک فن کی معراج تھا۔ ان کے زیرِ اثر
> میں نے دس بارہ ویسے افسانے بھی لکھے اور اس اثر میں 'ستاروں کے کھیل' کا پلاٹ
> بھی گڑھا لے۔"

ان افسانوں میں 'شاعر کی شکست' اور 'قربان گاہِ عشق' قابلِ ذکر ہیں۔ ان رُومانی افسانوں کا
مجموعہ 'ناسُور' ۱۹۴۳ء میں شائع ہو سکا۔

۱۹۳۶ء میں اشک کے نظریۂ ادب میں ایک اہم موڑ آتا ہے جو کئی عوامل کا نتیجہ تھا۔
افسانوں کے مجموعے 'انگارے' کا مطالعہ' (۲) پریم چند کے ناول 'گئودان' اور افسانہ 'کفن'
کو پڑھنا' (۳) ۱۹۳۶ء میں 'ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس' اور (۴) سب سے اہم دسمبر ۱۹۳۶ء میں ان کی
بیوی کا تپِ دق سے فوت ہو جانا۔

'گرتی دیواریں' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> "ان سب کے مجموعی اثر کا یہ نتیجہ ہوا کہ زندگی کو دیکھنے کا میرا نقطۂ نظر بدل گیا۔
> غیر معروف جرنلسٹ کا اثر ایک دم زائل ہو گیا اور وہ تخیلی افسانے جو مجھے
> شاہکار لگتے تھے، اور وہ نظمیں جو میری راتوں کی نیند حرام کر دیتی تھیں
> وہ سب مجھے جھوٹا، مصنوعی اور خام دکھائی دینے لگا۔"

اب اشک نے اپنے فن میں حقیقت نگاری کو اپنا لیا اور ترقی پسند ہو گئے۔ افسانوی

---

لہ گرتی دیواریں کا پیش لفظ۔ ص ۶ الہ آباد ۱۹۸۳ء

زندگی میں، لکھتے ہیں :

"ترقی پسند تحریک کے مثبت پہلوؤں کا مجھ پر گہرا اور دائمی اثر پڑا۔ اس تحریک کے زیرِ اثر میں نے ادیب کے ناتے اپنے فریضے اور عمل کا جائزہ لیا۔"

" افادیت، وہ فرد کی بہبودی کے لیے ہو یا سماج کی بہبودی کے لیے، میرے ادب کا مقصد بن گئی۔"

ان کی اس قسم کی بعض کہانیاں 'ڈاچی'، ۱۹۳۷ء، 'قفس' ۱۹۳۸ء، 'بینگن کا پودا'، ۱۹۴۰ء، 'کاکڑاں کا تیلی' ۱۹۴۱ء اور 'خلش' ۱۹۴۲ء ہیں۔

۱۹۴۱ء سے ۱۹۴۴ء تک اشک دلی ریڈیو اسٹیشن میں ملازم تھے۔ وہاں اردو کے متعدد جغادری ادیب کرشن چندر، منٹو، فیض وغیرہ جمع تھے۔ اس زمانے میں منٹو اور عصمت نے جنسی ناآسودگی کے افسانے لکھے۔ ہیئت کے تجربے بھی کیے گئے جن میں کرشن چندر کی سرریلسٹ کہانی شامل ہے۔ اشک کھرے اور کھرتے آدمی ہیں۔ صاف گو اور براہِ راست بات کرنے والے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں بھی بات براہِ راست کی جاتی ہے۔ کرشن چندر نے اشک پر طنز کیا :

"چوں کہ تم کو اس لائف کا (کوٹھے والیوں کی زندگی کا) کوئی تجربہ نہیں اور پلاٹ وغیرہ کے بغیر زندگی کی قاشیں تم اپنے افسانوں میں نہیں اُتار سکتے اس لیے تم ہماری تنقیص کرتے ہو۔" (میری افسانہ نگاری)

اس چیلنج پر اشک نے ۱۹۴۱ء میں 'کاکڑاں کا تیلی' اور 'اُبال' لکھے۔ آخرالذکر گھریلو نوکروں کی جنسی ناآسودگی کا افسانہ ہے۔ اس پر اشک اور منٹو نے ایک ساتھ لکھا۔ منٹو کا افسانہ 'بلاؤز' ہے۔

آریہ سماج کی مہمیز پر اصلاحی، غیر معروف جرنلسٹ کے زیرِ اثر رُومانی 'ترقی پسندی کی پُکار پر طبقاتی ناہمواری کے افسانوں کے بعد اشک کے افسانوی سفر میں اگلا موڑ آزادی کے فوراً بعد آتا ہے۔ تقسیم ملک کے وقت وہ پنچ گنی کے تپ دق سینی ٹوریم میں بھرتی تھے۔ آزادی کے بعد تلنگانہ کی کسان تحریک شروع ہوئی۔ کمیونسٹ پارٹی کی کسی کانفرنس یا اخبار میں یہ منشور جاری کیا گیا :

"ترقی پسند ادیبوں کو نہ صرف تلنگانہ اور ورلی تحریکوں میں حصہ لینا چاہیے

بلکہ ان کے بارے میں لکھنا بھی چاہیے۔ جو ادیب مزدوروں اور کسانوں کے
بارے میں نہیں لکھتے وہ ترقی پسند نہیں اور جو ترقی پسند نہیں، ہمارے ساتھ نہیں
ہیں وہ ہمارے دشمن ہیں۔" (میری افسانہ نگاری)

اشکؔ پنچ گنی سے چند دن کے لیے آنکھوں کے معائنے کی خاطر بمبئی گئے اور ملاڈ میں اپنے گھر ٹھہرے۔ مخدوم محی الدین انڈر گراؤنڈ تھے۔ ایک رات انھوں نے اشکؔ کے گھر آکر پناہ لی۔ جو اشکؔ نے اپٹا کے ممبروں کو دے رکھا تھا۔ مخدوم نے اشکؔ سے پوچھا۔

"آپ نے تلنگانہ تحریک کے بارے میں کچھ لکھا ہے؟"

اشکؔ نے جواب دیا۔

"نہیں۔ میں تو ٹی۔بی کے جنگل میں پھنسا پنچ گنی میں علاج کرا رہا ہوں۔ صحت مند ہوتا، حالات سازگار ہوتے، تلنگانہ دیکھنے کا موقع ملتا، ان لوگوں کے مسائل، ان کے جذبات واحساسات کو جانتا تو ضرور لکھتا ۔۔ اب پنچ گنی میں بیٹھے ہوئے کچھ لکھوں گا تو سچا اور اصلی نہیں ہوگا۔"

پارٹی کے اس حکم کے بعد اشکؔ ترقی پسند تحریک سے دُور ہو گئے۔ وہ کسی کے فرمان اور دباؤ پر نہیں لکھ سکتے۔ انھوں نے جدیدیت کی تحریک کو بھی قبول نہیں کیا۔ وہ علامتی یا تجریدی انداز ترسیل کے حامی نہیں کیوں کہ ان کا مزاج صاف گوئی بلکہ برہنہ گوئی کا ہے۔ اپنے ایک اہم ہندی افسانے آکاش چاری (فلک سیر) کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ افسانے میں عصری حسیت اور آگہی کے ساتھ لطیف سا آدرش واد ہو اور فن کا ساتھ بھی نہ چھوٹے تو خوب ہے۔ افسانہ فرد اور سماج کے کھوکھلے پن نیز ہماری انا کو بے نقاب کر دے۔

ایک بار ان کے دوست سریندر پال نے اصرار کیا کہ افسانے میں کسی پوائنٹ، ناول اور افادیت کی قطعاً ضرورت نہیں۔ اشکؔ جی نے اس کے جواب میں دو باتیں کہیں؛

(۱) زندگی میں کیچڑ ہے، غلاظت ہے۔ اس کو بغیر کسی مقصد کے ویسے کا ویسا تخلیق کیا جائے تو اس کیچڑ کے چھینٹے قارئین کے دل ودماغ پر پڑیں گے۔

(۲) پُرانے زمانے میں بھانڈ، مراثی اور بھاٹ یہ کام کرتے تھے۔ ریتی کال میں بڑے شاعر راجاؤں کے جی بہلاوے کے لیے ایسی شاعری کرتے تھے۔ میں نہ بھانڈ ہوں نہ مراثی، نہ

بھاٹ۔ میں ان رشی منیوں کی اولاد ہوں جنھوں نے شاستر پُران لکھے۔ میرا ادب اگر انسان یا سماج کو خود شناسی سے بہرہ ور نہیں کرتا تو میں اسے لکھنا اپنے قیمتی وقت کو ضائع کرنے کے مترادف سمجھتا ہوں۔

تو یہ ہیں افسانہ نگار اشک کے موجودہ ادبی نظریات: حقیقت نگاری، افادیت، مثبت اخلاقی و سماجی قدروں کا احترام، فن کے تقاضوں کو آسودہ کرنا۔

حقیقت نگاری کے سلسلے میں انھوں نے نفسیات پر باریکی سے نظر رکھی ہے۔ ان کے بعض بظاہر جنس زدہ افسانے مثلاً چٹان، اُبال، بے بسی، اجگر (جو اُردو میں شائع نہیں ہوا)۔ دراصل اسی حقیقت نگاری اور نفسیاتی ژرف نگاہی کے زائیدہ ہیں۔ اپنے ایک ہندی افسانے 'مرنا اور مرنا' میں وہ مہینے سے بے دَم قریب المرگ شخص کا حالِ زار بیان کرتے کرتے اس کے برہنہ ستر تک کی جھلک دکھا دیتے ہیں لیکن اس میں لذت اندوزی کا ذرّہ بھر شائبہ نہیں، صرف باریک سے باریک تفصیلات کی مُرقّع نگاری کی چاٹ ہے۔

ان کے دونوں زیرِ طبع مجموعوں میں ان کے جملہ بہترین افسانے تو نہیں لیکن بیشتر اہم افسانے شامل ہو گئے ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے میں انھوں نے اپنے فن کا ارتقا دکھانے کے لیے ہر دَور کی کہانیاں شامل کی ہیں اور انھیں ایک آدھ کے سوا زمانی ترتیب سے درج کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کفارہ ۱۹۳۱ء، نبحیا ۱۹۳۲ء اور ستونتی ۱۹۳۴ء اتنی بالیدہ نہیں جتنی بعد کی کہانیاں۔ میں تو یہ پسند کرتا کہ ان دو تازہ مجموعوں میں وہ اپنی بہترین ۲۰ اور ۱۵ کہانیاں سمو دیتے۔ ان کی ایک تمنا ہے کہ وہ اپنے تمام دو سو کے قریب افسانوں کو اردو میں شائع کرا سکیں۔ یہی میری بھی تمنا ہے۔ ۱۲؍ دسمبر ۱۹۸۵ کے ایک خط میں انھوں نے مجھ پر یہ چونکا دینے والا انکشاف کیا: "تقریباً دو سو افسانوں میں ڈیڑھ سو تو میں نے اُردو ہی میں لکھے ہیں اور ہندی میں ان کا ترجمہ ہوا ہے۔"

---

میری بات طویل ہو گئی۔ میں مجموعے کے افسانوں کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا تھا۔ اب چند افسانوں کی طرف دو چار اشاروں پر اکتفا کروں گا۔

'کونپل' کو پڑھ کر قاری اس اُلجھن میں کھو جاتا ہے کہ افسانے کے نام 'کونپل' کی معنویت کیا ہے۔

ہندی میں اس کہانی کا عنوان 'انکر' ہے۔ انکر اس پہلی پتی یا دو پتیوں کو کہتے ہیں جو بیج میں سے پھوٹ کر نکلتی ہیں۔ اردو کا لفظ کونپل یہ خصوصی معنی نہیں رکھتا۔ کسی پرانے پیڑ کی نئی پتیوں کو بھی کونپل کہہ سکتے ہیں۔ افسانے میں انکر یا کونپل استعارہ ہے کہانی کی بیوہ ہیروئن سینکری کے دل میں ہلکی سی جنسی خواہش یا پیار کیے جانے کی آرزو کے بیدار ہونے کا۔ اشک صاحب کے ہندی مجموعے "ستر شریشٹھ کہانیاں" میں اس کہانی کا خاتمہ یوں ہے :

> " دوسرے دن جب ماں واپس لے جانے لگی اور اندر لے جاکر اس نے سینکری سے گہنے مانگے تو وہ ٹال گئی۔ جب ماں چلی گئی تو اس نے دیو کی کو ہٹا کر پھر پرمیشوری کو رکھ لیا۔"

پرمیشوری اس برہمنی کا نام ہے جس کے بیٹے پر سینکری کی نظر تھی اور اس بات کو بھانپ کر سینکری کے مرحوم شوہر نے پرمیشوری کو برطرف کر دیا تھا اور اس کی جگہ پر بوڑھی دیوکی کو مامور کر دیا تھا۔ شوہر کے آنکھ بند کرتے ہی سینکری نے پھر پرمیشوری کو بحال کر دیا تاکہ اس کے بیٹے کے آنے جانے کی راہ کھل سکے۔

اشک جی کو محسوس ہوا کہ یہ واشگاف انجام غیر فنکارانہ ہے۔ انھوں نے افسانے کو ادبی دنیا میں دیتے وقت آخری جملہ نکال دیا۔ جب کرشن چندر نے مطبوعہ افسانہ دیکھا تو پوچھا کہ تم نے خاتمہ کیوں بدل دیا۔ پہلا درشن قابلِ فہم تھا۔ جب اشک نے کہانی کو ہندی مجموعے انکر میں شامل کیا تو کرشن چندر کی بات مان کر وہ جملہ بحال کر دیا لیکن دل میں خلش رہی۔ انکر کے دوسرے ایڈیشن میں پھر اس جملے کو نکال دیا۔ یہی صورتِ حال زیرِ نظر مجموعے میں برقرار ہے۔

اشک صاحب کا خیال ہے کہ ہوش مند قاری 'ٹال گئی' کے فقرے سے سینکری کے جذبے کا عرفان کر لے گا۔ میرا خیال ہے کہ انھیں قاری کے عمقِ نظر کے بارے میں کچھ زیادہ ہی خوش فہمی ہے۔ افسانہ نگار اور قاری کے دلوں میں ٹیلی پیتھی کا رشتہ نہیں کہ قاری افسانہ نگار کا عندیہ جان سکے۔ میرا خیال ہے کہ وہ جملہ یا اس جیسا کوئی اور فقرہ شامل کیا جانا چاہیے۔ یہ جملہ بھی جذبے کو فنکارانہ انداز میں کونپل کی علامت کے ذریعہ پیش کرتا ہے، کھلا ڈلا بیان نہیں۔

افسانہ 'ناسور' کا موضوع پرانا ہے۔ کسی لڑکی کی اپنے چاہنے والے سے شادی نہ ہو کر کسی

دوسرے کی رفیقۂ حیات بننا۔ ایشور سنگھ اپنی سابق محبوبہ اور اب کسی دوسرے کی بیوی سُرجیت سے ملنے آیا تو سیرِ کشمیر کے نتیجے میں سُرجیت کی تندرستی کی تعریف کی، سُرجیت نے درد بھری مسکراہٹ سے کہا۔

"ایسے ناسُور کیا آپ نے نہیں دیکھے جو باہر سے اچھے نظر آتے ہیں، لیکن اندر ہی اندر بڑھے جاتے ہیں۔"

واپس جاتے ہوئے ایشور اپنے دل میں کہہ رہا تھا۔

"ایسے ناسُور بھی ہوتے ہیں جو اندر باہر دونوں طرف بڑھتے ہیں۔ سُرجیت شاید انھیں نہیں جانتی۔"

اِس افسانے میں مجازِ مرسل کے یہ دل کش نمونے ملاحظہ ہوں۔

"نیچے دُکان کے سامنے ایک موٹر رُکی اور اس میں سے اُتر کر ہاتھ میں بٹوا لیے ایک تیز تیز چلتی ہوئی ساڑھی دکان میں داخل ہوگئی۔ اس کے پیچھے ایک سُوٹ سگار کا دُھواں چھوڑتا ہوا نکلا۔"

اور یہ شاعرانہ جُملے :

"اس وقت سُرجیت کمرے میں داخل ہوئی۔ پنکھڑیوں سے ہونٹ مسکرائے۔ شرم کے بار سے دَبی تتلی کے پنکھوں سی پلکیں پھڑ پھڑائیں۔"

افسانۂ 'چٹان'، سوامی رام کرشن پرم ہنس اور مہاتما گاندھی کے سخت گیر جنسی نظریات کے ردِّ عمل کے طور پر لکھا گیا۔ اس میں اُمارت کے بارے میں سوامی رام کرشن کا جو طویل مقولہ ہے وہ بصیرت افروز بلکہ وجد آور ہے۔ اس افسانے میں 'چٹان' ایک علامت ہے جو پورے افسانے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ علامت کا شباب افسانے کے آخری جزو میں دیکھیے۔ باطنی کیفیت کو کس طرح خارجی مظاہر کے بصری پیکر میں پیش کیا ہے۔

'کا کڑاں کا تیلی'، اشک اور مہندر ناتھ کے اپنے تجربے کی کہانی ہے جس کے اظہار کے لیے ایک غریب تیلی کا سہارا لیا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اشک کے فن کار نے اپنے آپ کو تیلی کے قالب میں ڈھال کر ایک نہایت ہر دلعزیز افسانے کی تخلیق کر دی۔

'اُبال' کے بارے میں پیچھے لکھا جا چکا ہے کہ ایک ہی موضوع پر اشک اور منٹو دونوں نے کہانیاں لکھیں اور دونوں 'ساقی' کے ایک ہی شمارے میں شائع ہوئیں۔ گھریلو نوکر کی جنسی بھوک کی اس کہانی کو کرشن چندر نے سال کی بہترین کہانی قرار دیا۔

'خلش' دوسری جنگِ عظیم اور قحطِ بنگال کے پس منظر میں ایک حساس شوہر اور ذخیرہ اندوز بیوی کی کہانی ہے۔

'بچے' کے اختتام کی قمر رئیس نے بھی داد دی ہے۔ شوہر بھی کبھی بچّے کی طرح ہو سکتا ہے اور بیوی اس کے لیے مادرانہ جذبات رکھ سکتی ہے۔ آخری جملوں میں نفسیات کا لطیف بیان ہے۔

'کشمیری لال اشک' ایک یادداشت ہے، جو 'گرتی دیواریں' کے تیسرے حصّے "ایک ننھی قندیل" کا تیسرا باب ہے۔ یہ کردار اشکؔ کے ساتھیوں میں تھا۔

" مرد کا اعتبار" ایک اچھا طنزیہ افسانہ ہے جس میں مردوں کی فطرت کی صحیح عکاسی کی گئی ہے۔

افسانہ 'ٹھہراؤ' خط کی شکل میں بیان کیا گیا ہے۔ ہندی میں اس پر خاصا اختلاف رائے رہا۔ اس میں بھی ناسور کی طرح وہی مسئلہ ہے کہ دو چاہنے والوں میں شادی نہیں ہوئی۔ لڑکی کسی اور کے پلّے باندھ دی گئی۔ لیکن یہاں ناسور کے برخلاف ہیروئن اپنے شوہر سے ٹوٹ کر محبّت کرنے لگتی ہے۔ اُلھڑپنے کی پہلی طوفانی محبّت اور زن و شوہر کے ٹھہرے ہوئے گمبھیر پیار کا موازنہ کرنا اشکؔ کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ شادی کے بعد افسانے کی ہیروئن اور اس کے شوہر کے بیچ جو معاملہ اور مکالمہ دکھایا ہے وہ فن کاری کی معراج ہے۔ اس میں دونوں کی نفسیات کو کمال پختگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

'پلنگ' میں بھی ایک نفسیاتی گرہ ہے۔ بیوہ ماں نے اپنی شادی کا پلنگ بیٹے کی شبِ زفاف کے لیے سنوار دیا۔ اس پلنگ کے سرہانے ماں کی تصویر بھی لگی ہے۔ بیٹا اس پلنگ پر لیٹ کر وظیفۂ زوجیت ادا کرنے کو تیار نہیں ہوتا۔ اپنی دلھن کو لے کر رات کی تنہائی میں سیر کو نکل جاتا ہے۔ آخر برابر کے کمرے میں جا کر سامان کے بیچ میں اپنی دلھن کو لے کر شب خوابی کرتا ہے۔ پلنگ ماں کی یاد دلاتا ہے اور اس یاد کے ہوتے وہ بیوی سے وصل نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ افسانہ جتنا بیٹے کا ہے اتنا ہی ماں کا ہے جو بیٹے کی شبِ زفاف میں اپنی گزری ہوئی شبِ زفاف کی کمی کو پورا کرنا

چاہتی ہے اور بیٹے کو خاصی اُلجھن میں مبتلا کر دیتی ہے۔

'ٹیرس پر بیٹھی شام' میں ایک اَدھیڑ عمر شخص کے احمقانہ رُومان اور اس کے المیہ انجام کو پیش کیا گیا ہے۔ ہندی میں اس کہانی کا نام 'ایک اُداسین شام' ہے۔ اُداسین رواقی کو کہتے ہیں جو شادی و غم سے بے نیاز ہو۔ اس کہانی کے آخر میں جو حسین منظر نگاری ہے اُس کے پس منظر میں' نہ کہہ کر بھی مصنّف نے یہ کہا ہے کہ فطرت انسان کے اچھے بُرے حالات خوشیوں اور دُکھوں سے بے نیاز ہے۔ وہ اس سانحے کے بعد بھی اتنی ہی حسین رہتی ہے جتنی سانحے سے پہلے تھی۔

کیا خوب ہو کہ اشک کے جُملہ افسانے اردو میں آ جائیں۔ پُرانے مجموعے جنس نایاب ہیں۔ جس طرح انھوں نے ۱۹۵۸ء میں ہندی میں ضخیم مجموعہ 'ستّر شریشٹھ کہانیاں' شائع کیا اسی طرح اُردو میں بھی ایک اور ضخیم مجموعے کی ضرورت ہے۔ واضح ہو کہ ابھی کئی اچھی یا متنازع کہانیاں مثلاً 'آکاش چاری'، 'اجگر'، 'مرنا اور مرنا'، وغیرہ اُردو میں نہیں آئیں۔

۳۱ر جنوری ۱۹۸۶ء

# ڈاکٹر محمد حسن: ضحاک

ڈاکٹر محمد حسن اُردو کے ممتاز نقادوں میں سے ہیں۔ اگلے زمانے کی کہاوت تھی بگڑا شاعر مرثیہ گو اور بگڑا گویّا مرثیہ خواں۔ اسی کی تقلید میں کسی نے (غیر موزوں طریقے پر) لکھا تھا کہ بگڑا (ناکام) تخلیق کار نقاد بن جاتا ہے۔ یہ سچ ہو کہ نہ ہو، اس کا الٹا ضرور درست معلوم ہوتا ہے کہ عموماً اچھے نقاد کامیاب تخلیقی ادیب نہیں ہوتے، گو ان کا منھ دیکھنے والے مُرید پر انھیں کتنا ہی اُڑاتا چاہیں۔ اس مفروضے میں کچھ استثنا بھی ہیں جس کی روشن مثال ڈاکٹر محمد حسن ہیں، وہ تخلیق کے ایک شعبے ڈراما نگاری میں اتنے رسیدہ ہیں کہ ایوانِ غالبؔ والا غالب انسٹی ٹیوٹ انھیں غالب انعام دینے پر مجبور ہوا۔ واضح ہو کہ ڈراما نگاری کی اہمیت کسی دوسری صنف سے کم نہیں۔ کالی داس اور شیکسپیر ڈرامے لکھ کر ہی آبِ حیات چکھ گئے۔ یونان میں ڈراما نگاروں کی اہمیت رزمیہ نگاروں سے کم نہ تھی۔ اُردو میں اچھے ڈراما نگار کبریتِ احمر ہیں۔ خوشی کی بات ہے کہ نقاد محمد حسن کے تخلیقی سوتے خشک نہیں ہوئے۔ ان کے متعدد ڈرامے شائع ہو کر خراجِ تحسین وصول کر چکے ہیں۔

موصوف کا ڈراما ضحاک بہت مشہور بلکہ معرکہ آرا ثابت ہوا۔ یہ پہلی بار عصری ادب شمارہ ۲۷۔۲۸ بابت جنوری اپریل ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔ اب جبکہ یہ کتابی شکل میں شائع ہو رہا ہے مصنف نے مجھ سے فرمائش کی کہ میں اس کا پیش لفظ لکھ دوں۔ میں خود کو اس کا اہل نہیں سمجھتا لیکن مصنف کے، جو میرے کرم فرما ہیں، امتثال امر پر مجبور ہوں۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا کہ یہ ڈراما معرکہ آرا بلکہ معرکہ خیز ہے۔ اس پر کچھ اعتراضات کیے

گئے ہیں۔ اگر میں انھیں دری کے نیچے کھسکا کر ان سے چشم پوشی کروں تو حقیقت دُھندلائی رہے گی۔ میں ان سے آنکھیں چار کرنا چاہتا ہوں۔

عصری ادب میں ڈرامے کے آخر میں نوٹ ہے :

"ایمرجنسی کے دوران لکھا ہوا اسٹیج ڈرامہ جو شائع ہونے کی توقع کے بغیر لکھا گیا تھا۔"

غالب ایک بار اداکاری کر چکے ہیں۔ انھوں نے ظاہر کیا تھا کہ دستنبو دورانِ غدر میں گھر کا دروازہ بند کرکے اپنی سرگزشت اور روزانہ مشاہدے کے مطابق لکھی تھی۔ دراصل اس میں زمانہ سازی کے ساتھ ڈوبتے سورج کی تحقیر اور اُبھرتے سُورج کی تعریف تھی۔ ضحاک کے مصنف پر بھی معاندوں بلکہ بعض دیانت دار مشکلوں کو بھی یہی شک ہوا کہ یہ ڈراما حالات کا رُخ دیکھ لینے کے بعد لکھا گیا ہے۔

میرے ایک سابق شاگرد ڈاکٹر اخلاق اثر نے ۱۵ر جنوری ۱۹۷۹ء کو مجھے ایک خط میں لکھا :

"یہ میرے علم میں ہے کہ انھوں نے ایمرجنسی کے زمانے میں ابتدائی حصّہ لکھا تھا اور میرے ایک شناسا کو سنایا تھا۔"

ابتدائے تصنیف کی تصدیق تو ہو گئی۔ تکمیل کب ہوئی، اس کے بارے میں میں نے براہِ راست مصنّف سے دریافت کیا جس کے بعد مجھے اطمینان ہو گیا کہ یہ ڈراما مکمل بھی ایمرجنسی کے دوران ہوا۔ انھوں نے ۱۲ر دسمبر ۱۹۷۹ء کے مکتوب میں مجھے بتایا کہ ڈرامے کے ابتدائی سین کا کچھ حصّہ ۱۹۶۵ء یا ۱۹۶۶ء میں لکھا گیا ہے۔ ہندو پاک جنگ کے بعد اردو کا بڑے سے بڑا شاعر نظمیں لکھ کر حکومت کی پالیسی کی خوشامدانہ حمایت کر رہا تھا۔ اور یہی ڈرامے کی تصنیف کا محرک ہوا۔ اس وقت مصنّف نے ڈرامے کا آغاز کیا، لیکن چار چھ صفحے لکھ کر چھوڑ دیے۔ ان کی تکمیل ایمرجنسی کے دوران ہوئی۔

مجھے یہ جان کر بہت خوشی ہوئی کہ ڈرامے میں شاعر کے کردار کے پسِ پشت کون سخن سنج تھا۔

ڈاکٹر محمد حسن کے بیان کے مطابق وہ ستمبر ۱۹۷۶ء میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے کسی اجتماع میں یہ ڈراما سنانا چاہتے تھے لیکن ایک بہی خواہ نے مشورہ دیا کہ اسے مجمع عام میں ہرگز نہ پڑھا جائے۔ ڈاکٹر صاحب نے طلبہ کے کسی اجتماع میں اس کے ایک یا دو سین پڑھے اور آگے کا حصّہ نہ

سنانے کے لیے یہ حیلہ تراش دیا کہ ابھی یہ ڈراما ناتمام ہے۔ میرا خیال ہے کہ ڈاکٹر اخلاق اثر کے شناسا انھیں طالب علموں میں سے کوئی رہے ہوں گے، لیکن تخلیق کار کو تخلیق کرنے کے بعد اسے منظرِ عام پر لائے بغیر کب چین پڑتا ہے۔ اگلے ہی مہینے اکتوبر ۱۹۷۶ء میں چند مخصوص طلبہ اور دو ایک اساتذہ کو لے کر انھوں نے اپنے کمرے میں پورا ڈرامہ پڑھ کر سنایا۔ اس وقت تحریر و تقریر کی بندشیں ڈھیلی نہ ہوئی تھیں۔ فروری یا مارچ ۷۷ء میں یہ دلّی کے سری رام سنٹر میں اسٹیج کیا گیا۔

ان واضح شہادتوں پر باور نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ سب سے مضبوط اور روشن دلیل یہ ہے کہ وہ ڈرامے کو اس وقت کتابی صورت میں شائع کرنے پر مُصر ہیں جب کہ وہی پارٹی برسرِ اقتدار آگئی ہے جو ایمرجنسی کا سرچشمہ تھی۔ کوئی زمانہ شناس یا بزدل یا جرأتِ رندانہ نہ کرتا۔ ان کی احتجاجی جرأت کا مزید ثبوت چاہیے تو عصری ادب کے شمارہ ۳۹ - ۴۰ میں ان کے مضامین میں ایمرجنسی پر تنقید دیکھیے جو اندرا کانگریس کے برسرِ اقتدار آنے پر کی گئی ہے۔

دوسرا اعتراض ہے کہ یہ ڈراما اختر شیرانی کے ڈرامے ضحاک یا اس کی ترکی اصل سے ماخوذ ہے۔ اس سلسلے میں زرد اخباروں میں جو بحثیں ہوئی ہیں وہ میری نظر سے نہیں گزریں لیکن ان کی بھنک میرے کان میں پڑی ہے۔ کہا گیا ہے کہ ڈاکٹر محمد حسن نے اختر شیرانی سے سرقہ کیا ہے لیکن اپنے ماخذ کا اعتراف نہیں کیا۔ اختر شیرانی کا ڈرامہ کسے دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کا ذکر ڈاکٹر یونس حسنی کے تحقیقی مقالے "اختر شیرانی اور جدید اُردو ادب" میں ص ۳۲۸ سے ۳۳۷ تک میں ہے۔ یونس حسنی نے یہ کام حمیدیہ کالج بھوپال میں کیا تھا۔ اب وہ کراچی کے ایک کالج میں استاد ہیں۔ ان کی کتاب انجمن ترقیِ اردو پاکستان سے ۱۹۷۶ء میں شائع ہوئی۔

اختر شیرانی کے ڈرامے کے بارے میں یونس حسنی لکھتے ہیں :

"یہ ایک ترکی ادیب سامی بک (ترکی تلفظ بے) کے ڈرامے کا ترجمہ ہے جو رفیقِ عام پریس لاہور سے شائع ہوا تھا۔ کتاب پر سالِ اشاعت درج نہیں ہے۔ یہ کتاب کمیاب ہے یہ ڈراما ۱۹۲۷ء میں بالاقساط بہارستان میں شائع ہوتا رہا۔ اس لیے قیاس ہے کہ کتابی صورت میں ۳۰ء کے لگ بھگ شائع ہوا ہوگا۔" [1]

---

[1] ڈاکٹر یونس حسنی، اختر شیرانی اور اردو ادب۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۶ء۔ ص ۳۲۸

سامی بے نے یہ ڈراما "گاوے" کے نام سے ۱۸۷۷ء میں تصنیف کیا۔ اختر شیرانی ترکی نہیں جانتے تھے۔ انھوں نے اس کے کسی ترجمے سے ترجمہ کیا ہوگا۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

"میں اپنی کوشش کے باوجود سامی بے کا ڈراما اور اختر شیرانی کا ترجمہ حاصل نہیں کرسکا ہوں۔"[۱]

ڈاکٹر محمد حسن پر سرقے کا اعتراض معترض کی کم نظری کا غماز ہے۔ ضحاک کا قصہ نہ اختر شیرانی کی جاگیر ہے، نہ سامی بے کی۔ یہ فردوسی کے شاہنامے کے ابتدائی حصے کا ایک قصہ ہے جس سے ہر پڑھا لکھا واقف ہوتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ۱۲ دسمبر ۱۹۷۹ء کو ایک خط میں مجھے لکھا۔

"حقیقت صرف یہ ہے کہ حسنی صاحب کا تحقیقی مقالہ میری نظر سے اس CONTROVERSY کے بعد گزرا ہے۔ مجھے یہ مقالہ پاکستان میں انجمن ترقی اردو کے سکریٹری نے منجملہ دیگر مطبوعات کے ۱۹۷۷ء میں دیا۔ اس وقت ضحاک چھپ چکا تھا..... میں نے جو کچھ ضحاک کے بارے میں لیا ہے وہ رجب علی بیگ سرور کی کتاب سے ماخوذ ہے اور اس میں نمک مرچ اپنے آپ لگایا ہے۔ سامی بے میری واقفیت چندماہ پرانی ہے۔"

اس طرح حقیقت خود مصنف کی زبانی افشا ہوگئی ہے۔ شاہنامے کا فارسی نثری خلاصہ شمشیر خانی ہے۔ رجب علی بیگ سرور نے اس کا ترجمہ سرورِ سلطانی کے نام سے کیا۔ ڈاکٹر محمد حسن کا ماخذ صرف یہ ہے۔ ان کے ماخذ میں ترکی ڈرامے کا نام لینا دُور کی کوڑی لانا ہے، لیکن جہاں تک اختر شیرانی کے ڈرامے کا تعلق ہے محمد حسن کا ڈرامہ اس سے بہت مختلف اور بہت ترقی یافتہ ہے۔ جس طرح تاریخی ناول میں بنیادی پلاٹ اور کردار تاریخ سے لیے جاتے ہیں لیکن قصے کی جزئیات اور ضمنی کردار مصنف کے تخیل کی تخلیق ہوتے ہیں۔ اسی طرح سامی بے اور ڈاکٹر محمد حسن دونوں نے قصے کا ڈھانچا شاہنامے سے لیا اور اس میں ضمنی کرداروں اور واقعات کا اضافہ اپنے اپنے تخیل کے مطابق کیا۔

---

[۱] ڈاکٹر اخلاق اثر، اردو کا پہلا ڈراما، مضمون ضحاک کا فکری و فنی مطالعہ بھوپال ۱۹۷۰ء، ص ۶۲

اختر شیرانی رومان پرست تھے۔ ان کے ڈرامے ضحاکؔ کی رُوح رومانی ہے۔ انھوں نے اس میں ایک معاشقے کا شاخسانہ بھی نکال لیا ہے۔ اس کا ہیرو پرویز (فریدوں) کا نواسا ہے۔ خوب چہر جو ظاہر میں ضحاک کی بیٹی لیکن دراصل جمشید کی نواسی ہے پرویز کی چچیری بہن ہے۔ پرویز بنتِ عم سے عشق کرتا ہے۔ چنانچہ ڈرامے میں عشقیہ اشعار اور غزل بھی ہیں اور کئی بڑے بڑے مترنم کورس بھی۔ ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے کی روح بالکل مختلف ہے۔ انھوں نے بڑی چابک دستی سے ایک اساطیری واقعہ کو ایک سیاسی تمثیل بنا کر اسے ہندوستان کی ایمرجنسی حکومت پر چسپاں کر دیا ہے۔

اردو کے کئی مشہور قصّوں پر کئی شخصوں نے طبع آزمائی کی اور ان میں سب سے پہلا لکھنے والا سب سے بہتر نہ تھا۔ چار درویش کے قصّے کو تحسین نے بھی لکھا اور اُن کے بعد میر امّن نے بھی۔ امّن کا ماخذ تحسین کا نسخہ ہی ہے۔ ان پر الزام لگایا گیا کہ انھوں نے اپنے ماخذ کا اعتراف نہیں کیا۔ جب یہ معلوم ہو گیا کہ باغ و بہار کے پہلے ایڈیشن میں امّن نے برملا اعتراف کیا تھا اس سے باغ و بہار کی وقعت میں کوئی کمی نہ ہوئی۔ دیا شنکر نسیم پر الزام لگایا گیا کہ مثنوی گلزارِ نسیم کا ماخذ ریحان لکھنوی کی مثنوی خیابانِ ریحان ہے جس کا نسیم نے اعتراف نہیں کیا۔ بجا ہے۔ یہ مثنوی نسیم کی نظر سے ضرور گزری تھی اور اس کے بعض مصرعوں کا عکس گلزارِ نسیم کے مصرعوں میں جھلملاتا ہے۔ لیکن دونوں مثنویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ایک مثال دیکھیے۔ بکاؤلی تاج الملوک کو خط لکھتی ہے تو ریحان کے یہاں یہ الفاظ ہیں:

اے کبک خرام باغِ یاری ‏ طاؤسِ جنانِ دوست داری
لکھوں الم فراق کی بات ‏ یا کثرتِ اشتیاق کی بات
جب سے نظر آئی تیری صورت ‏ ہے دل پہ عجب طرح کی حالت
کر جا مرے جی پہ مہربانی ‏ آجا مری جان کی سوں جانی

پریوں کی خود سر شہزادی کو ریحان نے ہمہ نیاز بنا دیا ہے۔ اس کے برعکس گلزارِ نسیم میں دیکھیے، بکاؤلی کس بلندی اور کس تمکنت سے خطاب کرتی ہے:

تو باغِ ارم سے لے گیا گُل ‏ تو مجھ سی پری کو دے گیا جُل

بے رُخ ترے واسطے ہوئی میں — فرخ ترے واسطے ہوئی میں
جو جو اسرار تھے نہانی — سب تجھ سے سنے تری زبانی
کیا لطف جو غیر پردہ کھولے — جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
اب تک ہیں وہ خارجی کے جی میں — جلد آکہ ہے مصلحت اسی میں
داغوں پہ دیے ہیں داغ تونے — دکھلائے ہیں سبز باغ تونے
کانٹوں میں اگر نہ ہو اُلجھنا — تھوڑا لکھا بہت سمجھنا

دیکھیے نسیم نے کس طرح بکاؤلی کے کردار کی تفسیر کی ہے۔ پھر ریحان سے استفادہ کا الزام کیا معنی رکھتا ہے؟ ڈاکٹر محمد حسن نے بھی اختر شیرانی کے بعد ضحاک کے موضوع کو اسی طرح ترقی دی۔ اختر شیرانی کے یہاں محض رومانیت تھی۔ ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں مقصدیت غالب ہے۔ میں نے حیدر آباد کی مرکزی یونیورسٹی کا ایم۔ اے اردو کا نصاب تیار کیا تو مجھے ڈرامے کے کورس کے لیے ایک ہم عصر ڈرامے کی تلاش ہوئی جو کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے بعد کی نسل کی تخلیق ہو۔ میں نے ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے ضحاک کو اپنے ڈھب کا پایا اور فیصلہ کیا کہ یہ ڈراما ہماری ضروریات کے لیے موزوں ہے۔

اردو نثر میں کسی نے شاہنامے کے قصّوں کو دو یا تین چھوٹی جلدوں کی کتاب میں لکھا ہے۔ جب میں سیوہارے میں ساتویں یا آٹھویں درجے میں پڑھتا تھا، میں نے اس کتاب کا مطالعہ کیا اور اس کے اہم کرداروں کے شجرے کو ذہن نشین کر لیا۔ اب معلوم نہیں ہو پاتا کہ وہ کون سی کتاب تھی اور اس کا مصنّف کون تھا۔ اس کتاب سے میرے ذہن میں ضحاک و فریدوں کے قصّے کی جو جزئیات نقش ہیں ان میں اور ڈاکٹر محمد حسن کے بیان میں کچھ فرق پایا جاتا ہے۔ مثلاً جہاں تک مجھے یاد ہے شاہنامے میں ضحاک کے سانپوں کے لیے روزانہ دو انسانوں کے بھیجے درکار تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے شیطان نے صبح و شام دو دو انسانوں یعنی کُل چار انسانوں کی تجویز کی ہے، لیکن ڈرامے کے آخری حصّے میں روزانہ سات انسانوں کو شکار کیا ہے۔ سامی بے اور اختر شیرانی نے صرف بچّوں کے مغز کھلائے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے کے پلاٹ میں حسب ذیل واقعات واقعات ان کے اضافے معلوم ہوتے ہیں۔

۱۔ شیطان ضحاک کے روگ کا مداوا تجویز کرنے کے معاوضے میں اس کی روح کا سودا کر لیتا ہے۔ یہ خیال گیٹے کے ڈرامے فاؤسٹ سے لیا گیا ہے۔ پلاٹ کے آخری حصے میں اس سے فائدہ اٹھایا گیا ہے جب شیطان دوبارہ ظاہر ہو کر ضحاک کی روح کو اپنی ملک بتاتا ہے۔

۲۔ یہ بات راز رکھی جاتی ہے کہ ضحاک کے کندھے پر دو سانپ ہیں جنھیں ہر روز دو بار دو انسانوں کے بھیجے درکار ہیں جو اسے لب پر لائے گا وہ سر گنوائے گا۔

۳۔ فریدوں ایک بار ضحاک کا اسیر ہو کر اس کے سامنے لایا گیا۔ ضحاک کی بیگم نوشابہ نے فریدوں کی تربیت اپنے ذمے لے لی۔ رات کو فریدوں کو زنداں سے بلا کر اس سے بوس و کنار کی خواہش کی۔ فریدوں کے انکار پر اسے پھر جیل میں بھیج دیا گیا۔ لیکن رات کو زنداں کے دروازے کھلے رکھے گئے جس سے فریدوں فرار ہو گیا۔ اس جرم کی پاداش پر آخر میں نوشابہ بھی ماخوذ کر کے قتل کے لیے پیش کی جاتی ہے۔

ضحاک کا افسانہ قبل تاریخ دور کی ایرانی اساطیر کا حصہ ہے۔ مختلف روایات میں اس کی جزئیات میں اختلاف ہیں لیکن سب سے زیادہ معروف شاہنامے میں دیا ہوا قصہ ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ڈرامائی ضروریات کے تحت متعدد جزئیات اپنی طرف سے اختراع کر کے شامل کی ہیں۔

یہ یقینی ہے کہ یہ ڈراما ایک سیاسی تمثیل ہے۔ اس کا موضوع جبر و استبداد کے خلاف شدید احتجاج ہے۔ مصنف کے ذہن پر ایمرجنسی کا نقشہ طاری ہے اور یہ مسلسل تمثیل کے باریک پردے سے جھانکتا رہتا ہے۔ فوج، فنکار یعنی شاعر، رقص کار، معلم، عدلیہ سب جفاکار کے ساتھ ہیں۔ سب کا ضمیر کچھ کے دینار رہتا ہے اور ایک بار مل کر اپنی اپنی ضمیر فروشی کا ماتم کرتے ہیں۔ لیکن خفیہ آنکھ سب کچھ دیکھتی ہے انھیں گرفتار کر کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔

ایمرجنسی کے آئینہ دار ذیل کے جملے ملاحظہ ہوں۔

"پوچھنے والوں کی زبانیں گدی سے کھینچ لو۔ شک کرنے والے دل ان کے سینے سے چیر کر نکال لو۔ ہماری مملکت میں سوال جرم ہے۔" ص ۴۱

" اور بجنل بات کو نقل کرنا جرم ہے۔" ص ۴۴[1]

---

[1] صفحات کے نمبر عصری ادب شمارہ ۲۷، ۲۸ بابت جنوری تا اپریل ۱۹۷۷ء کے مطابق ہیں۔

یہ اس سیاق میں دیکھیے کہ ایمرجنسی میں ٹیگور، مہاتما گاندھی اور جواہر لال نہرو کے بعض اقوال نقل کرنا بھی ممنوع تھا۔

" تم میں سے کسی کا بھی قد تلوار سے لمبا نہیں۔" ص ۴۹

" پیداوار کی کمی کو پورا کرنے کے لیے آبادی کا کم کرنا ضروری ہوا تو مردوں کو آختہ کرایا۔" ص

ایمرجنسی میں علم وفن اور دوسرے محترم اداروں کی کس طرح تذلیل ہوئی تھی وہ اس ڈرامے میں دیکھیے۔ فوجی افسر سارا پردہ چاک کرکے سینہ زوری سے روز ان کی آنکھوں میں جھونک دیتا ہے۔

" تم اپنی چمک دار قباؤں اور اعزازات کی لمبی لمبی فہرستوں کے باوجود ہمارے غلام ہو غلام۔
اس سے آگے کچھ نہیں، کچھ بھی نہیں۔" ص ۴۹

پُرلطف چیز یہ ہے کہ مصنّف نے مہاتما گاندھی کے اقوال کو ایمرجنسی کی زیادتیوں پر خوب چسپاں کیا۔ قیدیوں کی آنکھوں پر پٹیاں باندھی جاتی ہیں۔ کانوں میں روئی ٹھونسی جاتی ہے اور ہونٹ سی دیے جاتے ہیں، تاکہ وہ بُرا نہ دیکھیں، بُرا نہ سنیں اور بُرا نہ بولیں۔

ان جستہ جستہ جملوں سے استبداد کے خلاف مصنّف کا چیختا احتجاج آئینہ نہیں ہوتا۔ ان کے عقیدے کی شدّت اور ان کے بیان کا زور ڈرامے کے مطالعے ہی سے معلوم ہو سکتا ہے۔ دَم بھر کو میں یہ فراموش کر دیتا ہوں کہ یہ ڈرامہ کس نے اور کب لکھا اور میں کہہ سکتا ہوں کہ اردو کے تخلیقی ادب میں ایمرجنسی کے خلاف اتنا پُرزور، اتنا شدید، اتنا رَچا ہوا اور ساری فضا پر چھایا ہوا احتجاج اور کہیں نہیں ملتا۔

ڈاکٹر محمد حسن اس ڈرامے میں حسبِ موقع اپنے مارکسی نظریات کا عرق لیمو چھڑکتے ہیں جس کی وجہ سے یہ ڈراما صرف ایمرجنسی کے خلاف نہیں بلکہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف بھی نعرۂ جنگ بن جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو :

" کم کام کرنے اور زیادہ اجرت مانگنے والے مزدور اور کاہل کسانوں کو گورخر کی کھال میں زندہ سلوا دیا۔" ص ۵۱

" ایک دن محنت کا خونی جھنڈا اٹھائے اس کا گروہ ہمارے تخت کو پلٹ دے گا۔" ص ۵۲

" زندگی بھر ان ہاتھوں نے ہل اور ہنسیا کے سہارے بنجر زمینوں میں بھی پھول کھلائے۔" ص ۵۹

"تم اور تمھارے کروروں، اربوں، مفلس، نادار کسان، مزدور دوڑ میں بہت پیچھے رہ گئے ہیں۔ تمھارے ہاتھوں کی کمائی دولت سے ہم نے تمھارے خلاف پوری دنیا خرید لی ہے۔ سائنس ہماری غلام ہے۔ مذہب ہمارا دلال ہے، علم و دانش پر ہماری ٹھیکیداری ہے، فوجیں ہتھیار، فتوحات کے وسیلے، انصاف، قانون سب ہمارے زرخرید ہیں، تم نہتے ہاتھوں سے کب تک ان زبردست قوتوں کا مقابلہ کرو گے۔" ص ۶۳

"دن بھر تمھاری پچاس منزلہ عمارت کے ٹانڈ پر صلیب سے بندھے رہتے ہیں کہ تمھارے لیے محلات تیار کر سکیں۔ زمین کی اندھیری راتوں میں گھس کر تمھارے آتش دانوں کے لیے کوئلہ اور تمھاری صنعتوں کے لیے تیل نکال لاتے ہیں۔ تپتی ہوئی بھٹیوں کے درمیان زندہ رہ کر تمھاری مشینیں چلاتے اور کارخانے آباد کرتے ہیں۔ جھلساتی دھوپ میں کھڑے ہو کر ہل چلاتے ہیں۔" ص ۶۴

"کیا سرکاری وردی پہن کر تم سب یہ بھول گئے کہ تم کسان اور محنت کش مزدور کے بیٹے ہو، جنھیں کھیت کھلیانوں، فیکٹریوں اور بازاروں سے اغوا کر لیا گیا ہے۔ کیا زندگی بھر دوسروں کے لیے خون اور پسینہ بہانے کے بعد بھی تم ایک لمحے کے لیے اپنے واسطے جینے کا خطرہ مول نہیں لے سکتے۔" ص ۶۷

تاریخی ناول اور تاریخی ڈرامے میں مصنف کو یہ مشکل رہتی ہے کہ اس کی اضافہ شدہ جزئیات تاریخی حقائق کے دودھ میں تخئیلیت کا پانی ملا دیتی ہیں۔ اگر ماضی کے بیان میں حال کے تہذیبی ارکان کو ٹانک دیا جائے تو اس کا جواز ہے کہ نہیں۔ شرر پر اعتراض کیا گیا تھا کہ اس نے عہدِ وسطیٰ کے سپاہیوں کو انگریزی فوجیوں کی طرح وردی میں ملبوس کر کے پریڈ کرا دی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن ایک قبل تاریخ دور کے دیو مالائی کرداروں پر لکھ رہے ہیں۔ بادی النظر میں اس میں قسم کی جدید ایجادات اور اداروں کا ذکر دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔

ٹیپ ریکارڈ اور کیمرے ۴۵۔ آئین کے مطابق ۴۶۔ انجینیرنگ کالج، میڈیکل کالج ۴۶۔ نائب سربراہ (وائس چانسلر) اور سربراہ (چانسلر) ۴۷۔ توپوں کے دہانے ۵۶ ٹیلیفون ۶۴۔ ماریے گولی ۶۸۔ عالمی عدالت کا سربراہ ۷۰۔ فوٹوگرافر ۷۱۔

مکالموں کے بیچ انگریزی الفاظ اور فقرے بے موقع اور غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں، کیوں کہ ان کے بغیر آسانی سے کام چل سکتا ہے۔

STATE SECRET ۴۱-لان ۴۶-جج ۶۸ IS THAT CLEAR اور کے ۱۱ء میں نے اپنی کھٹک ڈاکٹر محمد حسن کو لکھ بھیجی۔ انھوں نے ۱۵ر جنوری ۱۹۸۰ء کو ایک مکتوب میں مجھے لکھا:

"جہاں تک جدید دور کی ایجادات کے تذکرے کا تعلق ہے صورت یہ ہے کہ ڈرامے کی ایک پرانی روایت تھی اور ایک نئی ہے۔ پرانی روایت جو یونان سے لے کر شیکسپیر اور ابسن تک جاری تھی کہ ناظرین کو ڈرامے پر اصل زندگی کا دھوکا ہو اور انھیں یاد ہی نہ رہے کہ وہ ڈرامہ دیکھ رہے ہیں۔ نئی روایت جسے جرمن ڈرامہ نگار بریخت نے شروع کیا یہ ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یاد دلایا جائے کہ وہ ڈرامہ ہی دیکھ رہے ہیں، زندگی نہیں یعنی زندگی کا الیوژن توڑ دیا جائے۔ یہی روایت آج کل ڈرامے میں رائج ہے اور اس کو میں نے برتا ہے۔ خاص طور پر یہ اس لیے میرے مقصد کے لیے سودمند تھی۔ یاد دلانا چاہتا تھا کہ ضحاک کا دور ختم نہیں ہوا ہے اور یہ کسی پرانے دور کی نہیں ہر دور کی کہانی ہے۔ قدیم اساطیر میں جدید ایجادات کو ملاکر الیوژن توڑا بھی جا سکتا تھا اور اسے زمانے کی قید سے آزاد بھی کیا جا سکتا تھا۔ اسی لیے ٹیلی وژن، رپورٹر وغیرہ کا ذکر ہے۔ یہ نادانستہ نہیں، دانستہ اور شعوری ہے۔"

چوں کہ میں نے جدید مغربی ادب کا مطالعہ نہیں کیا اس لیے میں بریخٹی ڈرامے سے واقف نہ تھا۔ میں نے اپنی یونیورسٹی کے انگریزی کے ایک استاد سے اس کے بارے میں معلومات حاصل کیں۔ اس صدی کے نصفِ اوّل میں بریخت نے ڈرامے کو جذباتی کے بجائے انٹلکچول بنا دیا۔ اس کی پیش کش میں حاضرین اور اداکاروں کے درمیان ایک مغائرت اور فاصلہ ہوتا ہے۔ اسٹیج کے اوپر کبھی کوئی تبصرہ کرنے والا اسٹیج کے ایک کونے پر کھڑا ہو کر حاضرین کو مخاطب کر کے تبصرہ کر دیتا ہے۔ کبھی کسی اسکرین پر کچھ لکھ کر آ جاتا ہے۔ غرض یہ کہ طرح طرح سے ڈرامے کا بھرم توڑ کر سامعین کو غور و خوض کی دعوت دی جاتی ہے۔ اردو میں قدیم داستانی کرداروں، مثلاً چار درویش،

سندباد جہازی، علی بابا، الہ دین وغیرہ کو دوسروں نے جدید دور پر منطبق کیا ہے لیکن وہ بالعموم مزاحیہ یا پیروڈی کا رنگ لیے ہوتا تھا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے قدیم و جدید کے امتزاج سے قارئین کو جھنجھوڑ کر بتایا ہے کہ اس ڈرامے کا اطلاق عہدِ عتیق ہی پر نہیں جدید پر بھی ہوتا ہے۔

مصنف ایک موقع پر اردو کی جدید شاعری پر چھینٹا اڑاتے ہیں اور اُن کا یہ طنز تبسم آفریں ہے۔

" شاعر۔ ہر بات سمجھنے کے لیے کہاں ہوتی ہے۔ حسن معنی سے آزاد ہو چکا ہے۔" ص ۴۳

مصنف دو جگہ التباس کر گئے ہیں۔ جس شخص کو وہ مقنن کہتے ہیں، بعد میں وہ جج ثابت ہوتا ہے۔ مصنف عدلیہ، اور مقننہ کو ایک سمجھ بیٹھے ہیں۔ ص ۴۳ پر مقنن کہتا ہے:

مقننہ آپ کی غلام ہے۔

ہم زیادہ سے زیادہ انسانوں کو پھانسی کی سزا دیں گے۔

وزیر۔ بکواس! جج صاحب۔ یہ عدالت نہیں ہے۔

ص ۴۸ پر پھر اس شخص کو مقنن اور جج کہا جاتا ہے۔ مقنن قانون بنانے والا ہوتا ہے۔ جج عدلیہ کا رُکن ہے۔

دوسرا التباس مذہب کے معاملے میں ہے۔ میرے علم کی حد تک ضحاک زرتشتی تھا۔ اختر شیرانی نے اس کے مذہبی پیشوا کو موبد کہا جاتا ہے۔ اس لفظ کا اطلاق زرتشتیوں کے مذہبی پیشوا ہی پر ہوتا ہے لیکن ڈاکٹر محمد حسن نے اسے راہب کہا ہے۔ راہب کے معنی ہیں ترکِ دُنیا (بالخصوص ترکِ خاندان) کرنے والا۔ راہب میں کسی مذہب کی تخصیص تو نہیں لیکن عام طور پر یہ لفظ کیتھولک پادریوں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ مصنف نے کئی بار راہب کی زبانی خدا کے لیے مقدس باپ (ص ۴۰۔ ۵۵) کی اصطلاح استعمال کی ہے جو محض مسیحی تصور ہے۔ ص ۵۵ ہی پر راہب قیدی جوانوں کو "میرے گلّے کی بھیڑ" کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ یہ بھی مسیحی روزمرہ ہے۔ دوسری طرف راہب کہتا ہے:

" ہمارے پچھلے جنم کا پھل ہوگا۔" ص ۴۸

بار بار جنم لینا عجم و عرب کا نہیں ہندوستانی مذاہب یعنی ہندوؤں، بودھوں اور جین

دھرم کا تصوّر ہے۔ ڈرامے میں قیدیوں کو اعزاز دینے کے لیے ان کی پیشانی پر صندل لگایا جاتا ہے۔ اس میں بھی ہندوئیت کی بُو آتی ہے۔ سب سے بڑی حیرت یہ ہے کہ نوشابہ کہتی ہے۔

" کافر اور ملحد مجوسیوں کو فرقہ وارانہ فساد میں قتل کرنا پڑا۔" ص ۵۱

مجوسی بھی زرتشتیوں کو کہتے ہیں لیکن اس نام میں قدرے تحقیر کا شائبہ ہے۔ ضحاک خود تو مجوسی نہیں تو اور کیا تھا۔

ڈرامے میں دو تین نظمیں اور کورس ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن شاعر نہیں۔ وہ نثری شاعری ضرور کرتے تھے، اس لیے اس ڈرامے میں شامل ان کی نظموں میں بہ مشکل وزن کی تلاش کی جا سکتی ہے۔ وہ نثری نظم کہلانے کے لیے مچل رہی ہیں۔ انھوں نے خالق عبداللہ کی بہت زور دار نظم نثر میں لکھی ہے۔ (ص ۶۲) کاش وہ شاعر ہوتے اور اسے منظوم کر دیتے۔ کیوں کہ کورس نثری نظم میں نہیں گایا جاتا۔ اختر شیرانی کے ترنّم بیز کورسوں کے مقابلے میں انھیں کم از کم موزوں کلام تو پیش کرنا ہی چاہیے۔

محمد حسن نے اردو کی رومانی تحریک پر (خدا جانے وہ اسے رومانوی کہنے پر کیوں مُصر ہیں) ایک اچھی کتاب لکھی ہے۔ اس ڈرامے میں انھوں نے ایسے شاعرانہ جُملے اور پُر زور عبارتیں لکھی ہیں کہ ادبِ لطیف کی تمام رعنائیاں یاد میں لہرا جاتی ہیں۔ چند جُملے :

" فوجی افسر۔ کسی کا بھی قد تلوار سے لمبا نہیں۔" ص ۴۹

" نوشابہ۔ جسے آپ کانٹا کہتے ہیں وہ ہم سب کا مقدّر ہے۔" ص ۵۱

" فریدوں۔ میں اس طرح مرنا چاہتا ہوں کہ میرے ہونٹوں پر انکار زندہ رہے۔" ص ۶۱

" شاعر۔ تخیّل کی ساری شمعیں روشن کرو۔ میرے دوستو۔ سچّائی کے قدِ آدم آئینوں سے سارے نقاب ساری دھند دور کر دو۔ آؤ آج کی رات ہم اپنے بھیانک چہرے دیکھیں۔ قاتلوں سے زیادہ خوفناک، خونیوں سے زیادہ دہشت ناک چہرے۔

... ... ... ... ... ....

" میں نہیں جانتا قابلِ نفرت کون ہے۔ مگر ہر لفظ ذلیل اور رسوا کرتا ہے۔"

" کورے کاغذ کا ہر صفحہ میرا منھ چڑھاتا ہے۔ قلم مجھے سولی پر چڑھاتا ہے۔ میرا ضمیر بے قرار

ہے ۔"

جج ۔ یہ سب تمھیں کیوں کر معلوم ہوا؟ یہ تو میری آپ بیتی ہے شاعر ۔ ص ۶۸

اور اس طرح یہ ڈراما جوش کی شاعری کی طرح احتجاج و انقلاب کے شعلے کو ادبِ لطیف کی قوسِ قزح میں لپیٹ کر پیش کرتا ہے لیکن رنگینیِ گفتار کے باوجود گرمیِ گفتار میں کمی نہیں آتی۔ اس ڈرامے کے خاتمے کے یہ الفاظ ہمیشہ ہر قسم کے استبداد کے خلاف مہمیزِ عمل بنتے رہیں گے۔

"ضحاک ہر جگہ اور ہر زمانے میں پیدا ہوں گے ۔"

"جہاں بھی ضحاک سر اُٹھائے گا فریدوں کا یا اس کے کسی مظلوم بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اُٹھے گا۔ ان لوگوں کے ٹانکے کاٹ دو۔ آؤ ہم نئے ضحاک کی تلاش میں چلیں ۔"

# ڈاکٹر اشرف رفیع (مُرتّب) متقالاتِ طباطبائی

اخباروں اور رسالوں کو انگریزی میں میعادی (PERIODICAL) ادب کہتے ہیں۔ ایسا کہنے کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ مخصوص وقفے سے شائع ہوتے ہیں لیکن شاید اس میں یہ اشارہ بھی مضمر ہے کہ تقویم کی طرح یہ اپنے ماہ وسال کے بعد از کار رفتہ ہوکر نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ رسالوں میں زندگی کی وہ سوت نہیں ہوتی جو انھیں کتابوں کی طرح دوام عطا کر سکے۔ کتنی بیش بہا اور کارآمد تحریریں ہیں جو رسالوں کے گورستاں میں مدفون پڑی ہیں۔ کتابیں سب کے سامنے ہوتی ہیں رسالوں کے چہرے سے اہلِ تحقیق ہی نقابِ نسیاں اُٹھا سکتے ہیں۔ تحقیق والوں کے لیے رسالوں کے گزشتہ شمارے بیش بہا مآخذ ہیں۔

کتنے ایسے سخن ور ہوتے ہیں جو نثر نگاری یا تنقید یا تحقیق کے لیے مشہور نہیں ہوتے لیکن انھوں نے ان موضوعات پر رسالوں میں بہ قدرِ بایست لکھا ہے۔ اگر غیب سے کوئی مرد یا خاتون برآمد ہوکر ان کے منتشر مضامین کی ترتیب و تدوین کر دے تو وہ اہلِ قلم اپنے فراموش شدہ رُخ کی بازیافت کر لیتے ہیں۔ چکبستؔ، اقبالؔ اور جوشؔ کے مضامینِ نثر کو مرتّب کیا گیا تو ان کی ادبی شخصیت کا نیا پہلو سامنے آیا۔ دوسری جنگِ عظیم سے قبل بیسویں صدی کے کئی شعرا نے اپنے زمانے کی ادبی بحثوں میں حصّہ لیا۔ رسالوں سے ان کے رشحاتِ قلم کو یک جا کر لیا جائے تو تاریخِ نقد کی جامعیت میں مدد ملے۔

نظم طباطبائی کو سب سے شارحِ دیوانِ غالبؔ کی حیثیت سے جانتے ہیں۔ ان کی تخلیص

عروض و قافیہ کا نام اکثر نے سنا ہے، لیکن اُسے دیکھنے والے شاذ ہیں۔ اس سے آگے بڑھیے تو مثنوی کے محقق ان کی مثنوی ساقی نامۂ شقشقیہ سے آگاہ ہوتے ہیں۔ ان سے ہٹ کر کوئی نہیں جانتا کہ نظم طباطبائی نے نثر میں اور بھی کچھ لکھا ہے۔ ڈاکٹر اشرف رفیع نے نظم طباطبائی کے احیاء کا بیڑا اٹھایا۔ انھوں نے ان کی حیات و تصانیف پر تحقیقی مقالہ لکھا۔ ان کی تلخیصِ عروض و قافیہ کو شائع کیا، اور اب ان کے اِدھر اُدھر بکھرے مضامین کی شیرازہ بندی کر کے پیش کر رہی ہیں، تاکہ طباطبائی کی مکمّل ادبی شخصیت نظروں کے سامنے آجائے۔

متن سے پہلے انھوں نے ایک طویل مقدّمہ لکھا۔ میں چاہتا تھا کہ مقدّمے کی ابتدا نظم طباطبائی کے تعارف سے ہوتی۔ ان کی مختصر سوانح اور تصانیف کا ذکر کیا جاتا، لیکن وہ اس کے نعم البدل کے طور پر ایک مفصّل توقیت نامہ دے رہی ہیں۔ متن میں انھوں نے کتنے ہی پُرانے اور کم یاب رسالوں سے ان کی تحریریں اکٹھا کی ہیں۔ ممکن ہے اب بھی کچھ مضامین ان کی نظروں سے اوجھل رہ گئے ہوں۔

مجھے ان مضامین کے اور مُرتّب کے مقدّمے کے بارے میں دو چار باتیں کہنی ہیں۔ انھوں نے مضامین کے چار زُمرے کیے ہیں:

۱۔ شعری و ادبی تصوّرات۔
۲۔ عروض اور قافیہ کے مسائل۔
۳۔ زبان اور مسائلِ زبان۔
۴۔ عملی تنقید کے نمونے۔

ان میں شعری و ادبی تصوّرات، نظریاتی تنقید کے ذیل میں آتے ہیں۔ آخری جزو عملی تنقید ہے۔ مجموعے کے یہی دو حصّے تنقیدی ہیں۔ بقیہ دو تکنکی اور فنّی ہیں۔ عروض کے مسائل میں قافیے سے متعلّق خیالات بھی ہیں۔ دراصل عروض اور قافیہ الگ الگ علوم ہیں۔ ان پر الگ الگ تبصرہ زیادہ مناسب تھا۔

مجموعۂ مضامین ضخیم ہے۔ اس کے موضوع فن قواعد اور قدیم تنقید ہیں۔ دراصل عملی تنقید کے مضامین میں بھی زیادہ تر فن اور زبان کی بحثیں ہیں۔ کون قاری مضامین کے اس سمندر میں ڈوب کر اہم تر مطالب بر آمد کرے گا۔ ڈاکٹر اشرف رفیع نے قارئین کی سہولت کے لیے قابلِ ذکر نکات

کا اپنے جامع مقدّمے میں احاطہ کر لیا ہے۔ کہیں کہیں ان پر تبصرہ بھی کیا ہے۔ بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے کہ ان کا مقدّمہ غیر ضروری طور پر طویل ہے۔ آج کل بہت سے مُرتب متن یہ سمجھتے ہیں کہ جب تک سو پچاس بلکہ سو ڈیڑھ سو صفحات کا مقدّمہ نہ لکھا جائے قارئین پر رُعب نہ پڑے گا۔ ڈاکٹر اشرف رومی کی طول کلامی اس نہفتہ جذبے کے زیرِ اثر نہیں۔ انھوں نے قارئین کی سہولت کے لیے کتاب کو کھنگال کر اہم مطالب پیش کر دیے ہیں۔ جسے جس موضوع سے دل چسپی ہو وہ اسے متن میں دیکھ لے۔

فاضل مرتّب نے بیشتر صورتوں میں ان کو بغیر کسی تبصرے کے درج کیا ہے۔ جس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ وہ ان سے اتفاق کرتی ہیں۔ چند ایسے مقامات بھی ہیں جہاں انھوں نے مصنف سے اتفاق نہیں کیا۔ میری رائے میں ایسے مقامات اور زیادہ ہو سکتے تھے جہاں طبا طبائی کے فیصلے سے اختلاف کیا جائے۔

علّامہ نظم نے ایک مجموعی عنوان "ادب الکاتب والشاعر" کے تحت جس موضوع پر جی چاہا لکھا ہے۔ نظم کی تنقیدات زیادہ تر غزل، اس کی لفظیات، محاورہ و روزمرّہ وغیرہ سے متعلق ہیں۔ اس کے باوجود وہ غزل پر معترض ہیں۔ بیشتر اعتراضات صحیح ہیں، کچھ صحیح نہیں۔ غزل گو کو آدھا شاعر یا ناشاعر کہنا کسی طرح مناسب نہیں۔

طبا طبائی لکھتے ہیں :-

" وہ الفاظ جن میں لفظی تغیّر ہوگیا ہے، ان کا صحیح استعمال لازم ہے مثلاً حَلَف کو حَلْف اور حَرْف کو حُرَف کہنا غلط ہے۔"

حُرَف کو حَرف کوئی جاہل ہی کہتا ہوگا لیکن حَلْف کوئی سند یافتہ مولوی کہے تو کہے۔ اُردو میں خاص و عام سب حلف بہ تخفیف ہی بولتے ہیں۔ طبا طبائی کے اس اصول پر کہ عربی فارسی کے جن الفاظ میں لفظی تغیّر ہوگیا ہے ان کا صحیح استعمال لازم ہے۔ یہی کہنا پڑے گا، ؏

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو

انشا نے دریائے لطافت میں اصول وضع کیا تھا:۔

" واضح رہے کہ ہر لفظ جو اُردو میں مشہور ہوگیا۔ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا

سریانی، پنجابی ہو یا پوربی' از روئے اصل غلط ہو یا صحیح۔ وہ اُردو کا لفظ
ہے۔ اگر اصل کے مطابق ہو تو بھی صحیح ہے اور اگر اصل کے خلاف مستعمل ہو تو
بھی صحیح ہے۔ اس کی صحت اور غلطی اُردو میں اس کے استعمال پر منحصر ہے کیونکہ
جو اُردو کے موافق ہے' صحیح ہے۔ خواہ وہ اصل میں صحیح نہ بھی ہو۔" [1]

ڈاکٹر نارنگ نے اسے بجا طور پر اردو کا میگنا کارٹا کہا ہے۔

طباطبائی ہیں کہ اردو کو عربی' فارسی کی رعایا بنا کر رکھنے پر مُصر ہیں اور فاضل مرتّب نے اس پر کوئی احتجاج بھی نہیں کیا ہے۔ ان کے مقدمے میں ص۴۲ تا ص۴۵ طباطبائی کی زبان سے متعلق جو فیصلے قلم بند کیے گئے ہیں' ان میں سے بیشتر نا قابلِ قبول ہیں۔

مثلاً: ا۔" الفاظ خوں' زمیں' آسماں' میں اعلانِ نون نہ کریں۔"

کیوں نہ کریں؟ جلیل مانک پوری لکھتے ہیں:۔

" اردو بول چال میں ہر لفظ کے آخر کا 'نون' اعلان کے ساتھ مستعمل ہوتا ہے
مثلاً:..." زمین" [2]

اس کے بعد وہ کچھ مستثنیات دے کر لکھتے ہیں:۔

" شاعری میں سہ حرفی الفاظ یعنی جان' دین' بین وغیرہ تو اعلانِ نون کے ساتھ
مستعمل ہوتے ہیں۔" [3]

۲۔"سوا" اور "مع" کو ہندی لفظوں کے ساتھ مضاف نہ کرنا چاہیے' لیکن اگر سوائے تمہارے' بیوی بچّوں' کے کہیں تو کیا خرابی ہے۔ اردو میں' اگر "سوا تمھارے" کیوں کہیں کہ اردو بول چال "سوا" نہیں "سوائے" بولتے ہیں۔

---

[1] دریائے لطافت اردو ترجمہ ص ۲۴۱ بحوالہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ (مرتّب) منشورات کیفی ص ۴۰ دہلی ۱۹۶۹ء

[2] مقدمہ منشورات ص ۱۴ دہلی ۱۹۶۸ء

[3] مسائل زبان اُردو از جلیل مرتبہٗ عزیز احمد جلیلی حیدر آباد ۱۹۸۳ء ص ۸۴

[4] " " " " " " ص ۸۵

۳۔ "یائے مصدری والے الفاظ مثلاً طغیانی، غلطی، صفائی کو عربی فارسی ترکیب کے ساتھ استعمال نہیں کرنا چاہیے۔"

میرے نزدیک طغیانِ شوق، غلطیہائے مضامیں اور محکمۂ صفائی جیسی ترکیبوں میں کوئی قباحت نہیں۔

۴۔ جمع الجمع کو انھوں نے ناپسند کیا ہے، لیکن مجھے لوازمات جیسے لفظ میں کوئی خرابی نہیں دکھائی دیتی۔

۵۔ حد یہ ہے کہ طباطبائی نے ہندی مادّوں کے ساتھ فارسی لاحقوں اور غالباً فارسی مادّوں پر ہندی لاحقوں کو نامستحسن قرار دیا ہے۔ مثلاً جوشیلا، سمجھدار، گھمنڈی۔ اُردو کا کوئی بھی خواہ انھیں ترک کرنا پسند نہ کرے گا۔

۶۔ حیرت ہے کہ وہ "تلک" کو "تک" پر ترجیح دیتے ہیں اور "تئیں" کو مستحسن قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ تلک اور تئیں دونوں روزمرّہ سے خارج ہو چکے ہیں۔ معلوم نہیں کہاں سے انھوں نے یہ اصول وضع کیا ہے کہ "مرنبقل" میں جو حروف آتے ہیں، کسی لفظ میں ان میں سے کوئی بھی آجائے وہ لفظ اس حرف کے طفیل فصیح ہو گا، چوں کہ "تلک" میں مرنبقل کا لام موجود ہے اس لیے "تلک" فصیح ہے۔

میں نے اس مجہول لفظ مرنقبل کو کبھی نہیں سُنا۔ اگر کسی لفظ میں اس کے کسی حرف کا آنا فصاحت کی ضمانت ہے تو ذیل کے الفاظ بھی فصیح ہو جائیں گے۔

کڈھیلڑ (مغربی یوپی کے دیہاتیوں میں باپ کا سوتیلا بچّہ)
بنگوانا، ریڑھا، ڈھینکلی، چکلس، چلمی (خوشامدی)
پچچہ (خوشامدی) بوم مارنا، ہچر مچر۔

وہ لکھتے ہیں :-

"قولِ فیصل یہ ہے کہ تمام صنائع و بدائع لفظی و معنوی کے زیورِ کلام ہونے میں شک نہیں، اگر بے محل نہ ہو اور اعتدال سے متجاوز نہ ہو۔"

میرا خیال ہے کہ یہ قول خود حدِ اعتدال سے متجاوز ہے۔ بعض صنائع لفظی بلکہ بعض

صنائعِ معنوی بھی ایسی ہیں کہ ان سے کلام میں کسی حسن کا اضافہ نہیں ہوتا۔

انھوں نے دو ایک مضامین خالص نظریاتی تنقید کے لکھے ہیں۔ ان کے زمانے میں تنقید کے نظریات جس مقام پر تھے ان کے لحاظ سے یہ مضامین قابلِ قدر ہیں۔

عروض کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

" وزن ایک طرح کا تکلّف ہے اور جب غیر زبان کا وزن اختیار کیا تو تکلّف در تکلّف ہوگیا ۔"

میرے نزدیک شعر کے لیے وزن ضروری ہے۔ جو اسے تکلّف سمجھتا ہے وہ شعر کے کوچے میں نہ آئے۔ گوہر نکالنے کے لیے محنت تو کرنی ہی پڑتی ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ اُردو کے لیے عربی فارسی عروض غیر فطری ہے۔ اردو کہنے والوں کو پنگل، کے اوزان میں کہنا چاہیے لیکن خود انھوں نے ہمیشہ اس پر عمل کر کے نہیں دکھایا۔ ہندو ہونے کی وجہ سے مجھے ان کی سفارش پر باغ باغ ہونا چاہیے تھا لیکن میں ان سے اتفاق کرتا۔ عربی عروض کے بعض اوزان ہمارے لیے فطری ہیں، بعض غیر فطری۔ عربی عروض ہو یا ہندی پنگل، دونوں کے زیرِ تہہ ایک ہی اصول ہے یعنی صوت رکن یا آوازوں کا طول۔ سانچے مختلف ہیں۔ اگر عربی عروض ہمارے لیے سراسر غیر فطری ہوتا تو اردو کے شعرا عروض جانے بغیر ان اوزان میں کیوں کر بہ آسانی شعر موزوں کر لیتے۔ ہندی کے بھی بہت سے اوزان ہمارے لیے غیر مترنّم اور غیر فطری ہیں۔ ہندی شاعری میں جا بہ جا اس کا احساس ہوتا ہے۔ حق یہ ہے کہ عربی اور ہندی دونوں نظام ہائے عروض سے اپنے ڈھب کے سانچے لے لینے چاہئیں اور وہ لیے جا رہے ہیں۔

نظم طباطبائی نے جملہ الفاظ کے لیے چار ارکانِ عروض وضع کیے ہیں مگر انھوں نے فاصلۂ صغریٰ کو رَد کر دیا۔ وہ ایسا چار حرفی لفظ ہے جس کے پہلے تین حروف متحرک ہوتے ہیں اور چوتھا ساکن۔ مثلاً اَزَلی، عَلَمار اَبَدی۔ حَسَنی۔ وہ ان میں تسکینِ اوسط کرنے کا مشورہ دیتے ہیں لیکن فصیح اُردو میں جیسی کہ وہ ابھی ہے۔ ان الفاظ کو اَزلی، علما وغیرہ کہنا کچھ عامیانہ ہی معلوم ہوگا۔ فاصلۂ صغریٰ ہندی میں بھی ہے۔ مثلاً جَنَتا، یَمُنا (جمنا) کوتا، ہرتا وغیرہ۔ طباطبائی نے ادھر غور نہیں کیا کہ توالیِ اضافت کے بغیر بھی دو لفظوں کے جوڑ سے فاصلۂ صغریٰ قایم ہوسکتا ہے۔

مثلاً :-

"جان بچی اور لاکھوں پائے"۔ "چین گیا آرام گیا۔"

ان میں ن بچی، ن گیا، م گیا میں فاصلۂ صغرا ہے۔ یعنی یہ فاصلہ ہندی مزاج کے لیے غیر فطری نہیں۔

"ایک وزنِ عروضی کی تحقیق" میں طبا طبائی نے اس شعر کی عجیب تقطیع کی ہے۔

اگر بدانی کہ بے تو چونم
مرا دریں غم روا نہ داری

اس کی معروف تقطیع فعول فعولن فعول فعلن کو چھوڑ کر انھوں نے بحرِ منسرح سے ایک انوکھا وزن مستخرج کیا ہے۔ مفاعلن فاعلات فعلن۔ اس کا قطعاً جواز نہیں۔

دِلّی اور لکھنؤ کی زبان کے معاملے میں طبا طبائی نے صاف جنبہ داری سے کام لیا ہے۔ ان کی منطق ہے :

" چاروں جانب لکھنؤ کے صدہا کوس تک شہروں میں ملکی زبان اُردو ہے اور گاؤں میں زبان شیریں بھا کا مروّج ہے، بہ خلاف دہلی کے کہ جن لوگ سے دِلّی دلّی تھی وہ لوگ تو نہ رہے اور غیر لوگ جو اطراف سے آئے اور آ رہے ہیں، وہ سب اہلِ پنجاب ہیں۔"

"جن لوگ" کیسی بھونڈی ترکیب ہے۔ طبا طبائی کو جن لوگوں، کہنے میں تکلف ہے کیوں کہ وہ جمع الجمع کے خلاف ہیں اور ان کے نزدیک" لوگ خود جمع ہے۔ دِلّی میں طبا طبائی کے زمانے میں عام طور سے اُردو ہی بولی جاتی تھی۔ اس کے اطراف میں دُور دُور تک محض کھڑی بولی (اُردو کی بنیادی شکل) تھی جب کہ لکھنؤ اودھی کے سمندر میں ایک جزیرہ ہے۔ خود شہر لکھنؤ میں ہر زمانے میں عوام اودھی بولتے تھے اور بولتے ہیں۔ طبا طبائی کا کہنا ہے کہ لکھنؤ کی اُردو، دِلّی کی اصل قدیمی اُردو کے سوا نہیں، جو لکھنؤ میں محفوظ ہے۔ دِلّی میں پنجابیوں کے اثر سے مسخ ہو گئی۔

میں ان کے مشاہدے سے کسی طرح اتفاق نہیں کر سکتا۔

لکھتے ہیں کہ دِلّی میں ' دن دیے ' بولا جاتا ہے۔ لکھنؤ میں 'دن دہاڑے' ۔ میری معلومات کی حد تک دلّی میں بھی "دن دہاڑے" بولا جاتا ہے۔ " دہاڑے" پنجابی لفظ ہے' جس کے معنی ' دن' ہیں۔ لکھنؤ کے مقابلے میں دلّی میں اس کے بولے جانے کا زیادہ امکان ہے۔ "دن دیے" میں نے کبھی نہیں سنا' نہ کہیں تحریر میں دیکھا۔

طبا طبائی کا کہنا ہے کہ اہلِ دہلی "ہی" کو حرفِ معنویہ کے بعد لاتے ہیں۔ مثلاً : ہم نے ہی لکھا، تم نے ہی پڑھا' اس نے ہی سنا' لیکن لکھنؤ والے "ہی" کو مقدم کر کے کہتے ہیں۔ ہمیں نے لکھا' تمھیں نے سنا' اسی نے پڑھا۔

میں دہلی کا رہنے والا نہیں ہوں لیکن اس علاقے کا رہنے والا ہوں' جو دلّی کی لسانی قلمرو میں ہے۔ میں نے دہلی کے شعرا یا نثر نگاروں کی تحریروں میں تو کھوج نہیں کی لیکن کہہ سکتا ہوں کہ میں بھی ہمیں' تمھیں اسی طرح بولتا ہوں اور یقینی ہے کہ دلّی میں بھی یہی رواج ہوگا۔"

ایک مضمون کا عنوان " اردو اور بھاکا "ہے۔ مجھے اہلِ اردو کے اس لفظ پر بڑا طیش آتا ہے۔ خدا معلوم وہ بھاشا' کو بھاکا' کیوں کہتے ہیں۔ یہ اپنی ناواقفیت کا ڈھنڈورا پیٹنا ہے۔ اہم پہلو یہ ہے کہ طبا طبائی نے اُردو اور ہندی کی مسلمان اور ہندو کے ساتھ تخصیص نہیں کی۔ کہتے ہیں :۔

> " دونوں زبانیں قریب قریب ایک ہیں۔ دونوں زبانوں پر دونوں کا تصرّف ہے۔ یہ محض دھوکا ہے کہ اُردو مسلمانوں کے ساتھ مخصوص ہے اور بھاکا خاص ہندوؤں کی زبان ہے۔ اصل حقیقت یہ ہے کہ جو ہندو شہروں میں ہیں ان کی اصل زبان زیادہ تر اُردو ہے۔ اسی طرح جو مسلمان دیہات کے رہنے والے ہیں ان کی زبان زیادہ تر بھاکا سے قریب ہے۔"

اس بیان میں زبان اور مذہب کو جس طرح الگ کیا ہے وہ مبارک و مستحسن ہے۔ ان کا یہ خیال کہ کھڑی بولی اُردو ہی میں ہے' ہندی میں نہیں' آزادی سے قبل کے اہلِ اُردو کے عقیدے کی ترجمانی کرتا ہے۔ اب ہندی والے شہروں کی کھڑی بولی کو ہندی کے حصار سے خارج نہیں کرتے۔

طباطبائی اسی مضمون میں کہتے ہیں :۔

"اتنا ضرور کہوں گا کہ اردو کے رسم خط سے بہتر دنیا میں کوئی خط ہو ہی نہیں سکتا۔"

اسی کو اپنے منھ میاں مٹھو بننا کہتے ہیں۔ اہلِ اُردو کے علاوہ دوسرے اسے مانیں تب دعویٰ مُسلّم ہو۔ دنیا میں دو بڑی زبانوں نے اپنا رسم الخط ترک کر کے رُومن رسم الخط اختیار کیا۔ یہ زبانیں ہیں ترکی اور بھاشا انڈونیشیا۔ ان دونوں کا رسم الخط عربی تھا۔

ہاں رسم الخط کے تعلق سے طباطبائی یہ بہت مناسب کہہ گئے ہیں :۔

"اُردو کے لیے حروفِ عربی کا لباس زیبا ہے۔ ناگری حرفوں میں اردو کبھی لطف نہ دے گی، اور بھاکا کے واسطے تحریرِ ناگری مناسب تر ہے۔ اس کے الفاظ جب خطِ عربی میں لکھے جاتے ہیں تو ان کا پڑھنا ہی مصیبت ہو جاتا ہے۔"

خلاصہ یہ ہے کہ مرتّب نے ان گُم شدہ، کمیاب، مضامین کو فراہم کرنے ہی میں عرق ریزی نہیں کی، ان کے اہم شمولات کو مقدّمے میں اُجاگر کرنے کے لیے بھی محنت کی ہے۔ آج کل جب زبان دفن سے صَرفِ نظر کیا جا رہا ہے ان مضامین کی اہمیت اور زیادہ ہو گئی ہے کہ شائقین انھیں پڑھ کر ان میں سے اپنے کام کی باتیں چُن سکتے ہیں۔ ڈاکٹر اشرف رفیع نے انھیں مرتّب کر کے اُردو کی ایک بڑی خدمت سرانجام دی ہے۔

۷؍ فروری ۱۹۸۴ء

# ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی: اُردو، ہندی کے جدید مشترک اوزان

میں سمیع اللہ اشرفی صاحب کے تحقیقی مقالے" اردو اور ہندی شاعری کے اہم رجحانات کا تقابلی مطالعہ ' ۱۹۰۰ء تا ۱۹۳۶ء" کا ممتحن تھا۔ مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوئی کہ انھیں اُردو کے ساتھ ساتھ ہندی پر بھی عبور حاصل ہے۔ اس سے زیادہ خوش گوار حیرت اردو اور ہندی عروض کے تقابلی مطالعے کے باب سے ہوئی۔ یہ باب دو ڈھائی سو صفحات کو محیط ہے۔ عروض کو بہ طورِ فن سمجھنا مشکل ہوتا ہے، چہ جائیکہ ایک دوسری زبان ہندی کے عروض کی گہرائیوں کا جائزہ لینا۔ سمیع اللہ اشرفی ان معدودے چند حضرات میں سے ہیں جو اردو اور ہندی دونوں کے عروض پر نظر رکھتے ہیں۔ فی الوقت وہ اپنے مقالے کا عروضی باب، ایک کتاب کی صورت میں پیش کر رہے ہیں، جس کو انھوں نے قدرے ترمیم و اضافہ کے ساتھ لکھا ہے۔ اس میں نظمِ معریٰ اور آزاد نظم جیسے دل چسپی کے حامل موضوعات پر بھی بحث کی گئی ہے۔

اردو میں ہندی عروض یا پنگل سے متعلق کوئی کتاب نہیں۔ ہاں سیّد غلام حسین قدر بلگرامی نے اپنی ضخیم کتاب قواعد العروض (تصنیف ۱۲۸۸ھ وطباعت ۱۳۰۰ھ مطبع شامِ اودھ لکھنؤ) میں ص ۳۲۷ تا ۳۲۸ میں پنگل پر تفصیل سے لکھا۔ آخر میں ص ۳۶۵ تا ۴۷۱ پر پنگل کی اصطلاحات کی فرہنگ دی۔ اس کے علاوہ مضامین میں کئی حضرات مثلاً ڈاکٹر مسعود حسین خاں، ڈاکٹر عنوان چشتی اور راقم الحروف نے پنگل کا تعارف کرایا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی کتاب 'زبان اور ادب' (۱۹۶۳ء) میں ایک مضمون کا عنوان " ہندی پنگل کی مبادیات" ہے۔ ڈاکٹر عنوان الدین چشتی کی کتابوں اور اردو شاعری میں جدیدیت کی

روایت اور اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' میں بھی ہندی پنگل کی صراحت ہے۔

کئی حضرات نے اردو اور ہندی عروض کا تقابلی مطالعہ کیا ہے یا اُردو میں ہندی بحروں کے استعمال پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں زیرِ نظر کتاب کے تعارف میں مطلع کرتے ہیں کہ اس صدی کے چوتھے دہے (غالباً چوتھے ربع میں) میں انھوں نے ہندی اُردو عروض کے بعض پہلوؤں کا تقابلی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا۔ میری نظر سے اُن کی وہ تحریر نہیں گزری۔ اگر ان کے مجموعے 'زبان اور ادب' میں شائع ہوئی ہو تو مجھے اس کی یاد نہیں، لیکن میں نے اِس موضوع پر کچھ اور تحریریں دیکھی ہیں۔ مثلاً :-

۱۔ سلیم جعفر : اردو اور ہندی کی مشابہ بحریں۔ قومی زبان کراچی ۱۶ر جنوری ۱۹۵۹ء۔
۲۔ سلیم جعفر : کیا میر نے سویا چھند میں غزلیں کہی ہیں ؟ 'قومی زبان' یکم جنوری ۱۹۵۸ء

میرے تین مضامین میں اس موضوع پر غور کیا گیا ہے :-

۱۔ اُردو اور ہندی عروض کے مشترک مقامات۔ ارمغانِ مالک دوسری جلد' ۱۹۷۱ء
۲۔ اُردو کی ہندی بحر۔ نذرِ ذاکر ۱۹۶۸ء
۳۔ اُردو کے لیے موزوں ترین نظامِ عروض۔ مشمولۂ ذِکر و فکر ۱۹۸۰ء

میں ابھی اس موضوع پر مزید مطالعہ اور غور و فکر کرنا چاہتا ہوں اس لیے ان مضامین کو اپنے مجموعوں میں شامل نہیں کیا۔ پہلے دو مضامین کسی مجموعے میں نہیں آئے۔ تیسرا مضمون میری اطلاع کے بغیر میرے کرم فرما ڈاکٹر سید مجاور حسین رضوی نے میرے مجموعے 'ذکر و فکر' میں شامل کر دیا۔ میں نے مخصوص اردو ہندی عروض کے موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کے دو مقالے دیکھے ہیں جن کا میں ممتحن تھا اور جو ابھی شائع نہیں ہوئے۔

۱۔ کنول کرشن بالی : اردو اور ہندی عروض کا تقابلی مطالعہ۔
مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

۲۔ ایم۔ ڈی فاروقی : اردو شاعری میں بحروں کا استعمال
آندھرا یونیورسٹی والٹیر

آندھرا یونیورسٹی میں ہندی کا شعبہ ہے، اردو کا نہیں۔ فاروقی صاحب نے ہندی کے شعبے

سے اس موضوع پر ۱۹۸۳ء میں پی۔ ایچ ڈی کی ڈگری لی ہے۔ ان کے نگراں ایک مسلمان ریڈر ہندی آندھرا یونیورسٹی نیز ڈاکٹر مغنی تبسم ریڈر اُردو عثمانیہ یونیورسٹی تھے۔ انھوں نے اپنا مقالہ اُردو میں لکھا تھا گو ان کی ڈگری اصطلاحی طور پر ہندی میں پی۔ ایچ۔ ڈی کہلائے گی۔ دو تین سال پہلے، پاکستان میں ایک صاحب اردو ہندی عروض کے موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کے لیے کام کر رہے تھے۔ اس سلسلے میں ان کے کئی خطوط میرے پاس آئے۔ میں نے انھیں بالی صاحب اور اشرفی صاحب کے مقالوں کا پتا دیا۔ وہ ان کی نقل حاصل کرنے کے لیے تڑپ رہے تھے۔ اس وقت تک فاروقی صاحب کا کام سامنے نہیں آیا تھا۔

کئی حضرات نے اردو شاعری کے لیے ہندی پنگل کے اختیار کرنے کی وکالت کی ہے۔ مولوی عبدالحق نے کلیاتِ قطب شاہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے :۔

"لیکن سب سے بڑا انقلاب جس نے اردو ہندی میں امتیاز پیدا کر دیا وہ یہ تھا کہ عروض میں بھی فارسی ہی کی تقلید کی گئی اور بغیر کسی تغیر و تبدل کے اسے اردو میں لے لیا۔ فارسی نے اسے عربی سے لیا تھا' اردو کو فارسی سے ملا۔ اگر اردو (ریختہ) کو ادبی نشو و نما دکن میں حاصل نہ ہوئی ہوتی تو بہت ممکن تھا کہ بجائے فارسی عروض کے ہندی عروض (پنگل) ہوتا۔ کیوں کہ دوآبۂ گنگ و جمن میں آس پاس ہر طرف ہندی تھی' اور ملک کی عام زبان تھی۔ بہ خلاف اس کے دکن میں سوائے فارسی کے کوئی اس کا آشنا نہ تھا۔"[1]

عظمت اللہ خاں کی نظم 'برکھا رت کا پہلا مہینہ' پر تبصرہ کرتے ہوئے رسالہ اُردو جنوری ۱۹۲۳ء میں لکھا :

"یہ خاص ہندی چیز ہے۔ ہندی ہی بحر میں ادا کی گئی ہے' جو اس کے لیے موزوں ہے۔"

(رسالہ اردو جنوری ۱۹۲۳ء)

---

(۱) رسالہ اردو جنوری ۱۹۲۲ء۔ باز طباعت قدیم اُردو' از مولوی عبدالحق، انجمن ترقیِ اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۱ء ص ۱۸۹

نظم طباطبائی نے 'شرحِ دیوانِ غالب' میں ان سے زیادہ کھُل کر لکھا۔ غالب کے رباعی کے مصرعٔ دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالبؔ کی ناموزونیت کی یہ وجہ بتائی کہ ہمارا مزاج عربی اوزان کے لیے موافق نہیں ہے۔ ان کا مشورہ ہے :-

> اردو کہنے والے کو پنگل کے اوزان میں کہنا چاہیے' جو زبانِ ہندی کے اوزانِ طبعی ہیں..... (اردو شعرا) عربی کے اوزان میں ٹھونس کر شعر کہا کرتے ہیں اور ہندی کے جو اوزانِ طبعی ہیں اسے چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی انگریزی قصیدہ بحرِ طویل میں کہے کہ کوئی انگریز اسے موزوں نہ کہے گا۔
> اس کے برخلاف پنگل کے سب اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ وجہ اس کی یہی ہے کہ وہ سب اوزان ہمارے اوزانِ طبعی ہیں۔"[۱]

نظم طباطبائی کی رائے ہے کہ عربی اوزان اردو شاعری کے لیے اس وجہ سے اور بھی ناموزوں ہیں کہ اس زبان میں طوالِ حرکات کافی موجود ہے۔[۲] وہ اپنی کتاب 'تلخیصِ عروض وقافیہ' میں لکھتے ہیں۔

> " یہ اوزان جو بیان ہوئے ہیں' ان میں سے کئی وزن چھندس (عروضِ بھاشا) سے ماخود ہیں.... عروض کے جو اوزان چھندس سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اُردو میں وہی مستعذب (شیریں) ہیں اور ہونا چاہیے۔"[۳]

لیکن انھوں نے ایک مشکل کا ذکر کیا۔ " اہلِ پنگل کے یہاں کچھ حروف کا لہجہ اس قدر خفیف اور مخلوط ہوتا ہے کہ ہم ان کو حروفِ صحیح نہیں کہہ سکتے بلکہ ان کا شمار اعراب میں ہو سکتا ہے۔ مثلاً لام اور رے وغیرہ کے حروف۔ لیکن اردو کے لہجے میں 'لام' یا 'رے' کو اگر تقطیع سے خارج کر دیں تو ان کا وزن ہی ختم ہو جاتا ہے۔ اتنا اثر عربی و فارسی کا اُردو میں ہے۔"[۴]

---

(۱) شرحِ دیوانِ غالب۔ ص ۳۶۲ بحوالہ 'اُردو رُباعیات' از ڈاکٹر سلام سندیلوی بارِ اوّل ۱۹۶۳ء لکھنؤ ص ۶۴۹

(۲) ایضاً " اردو رُباعیات' از سلام سندیلوی۔ ص ۶۵۱ (۳) تلخیص عروض وقافیہ ص ۲۰' بحوالہ کیفیہ از کیفی بارِ اوّل ۱۹۴۲ء ص ۳۱۵ (۴) اردو رباعیات' از سلام سندیلوی۔ ص ۶۵۰۔

سنسکرت میں ی، ر، ل، و کو انتستھ (ان، س ساکن، ت مفتوح) کہتے ہیں۔ لفظ کے شروع میں اگر ہم دو مصمتے ایک ساتھ لانا چاہیں تو دوسرے مصمتے کے طور پر انھیں چار حروف کو بآسانی ادا کر سکتے ہیں یعنی اس مصمتی خوشے کے بیچ میں کوئی مصوتہ نہیں ہوتا جس کی وجہ سے ہمیں دوسرا حروف، مخلوط یا ساکن یا نصف معلوم ہوتا ہے۔ ہندی اور انگریزی سے ان کی مثالیں درج کی جاتی ہیں :-

ی : پیاس، HYACINTH (ایک قسم کے پودے، بالخصوص پانی کی بیلیں)

ر : کرشن، ڈراما۔

ل : کلشٹ (مشکل)، کلب، کلاس۔

د : دوار (دروازہ)، سویٹر۔

ایسے موقعوں پر ی، و مصمتے ہیں، جنھیں نیم مصوتہ کہا جائے گا۔ اردو شعر میں تقطیع کرتے وقت ان سب حروف کو گرانا ہوتا ہے۔ مثلاً ؎ یارو سنو تو کرشن کنھیا کا بال پن۔ اور اس سے کوئی دقت نہیں ہوتی۔

پنڈت کیفی نے مجاہدانہ جوش کے ساتھ اردو شاعری کے لیے ہندی چھند کی سفارش کی۔ مولانا تاجور نجیب آبادی[1] نے بھی اہلِ اردو کو ہندی مزاج کی خاطر ہندی بحروں میں لکھنے کی ترغیب دی۔ عظمت اللہ خاں اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھنا چاہتے تھے۔ عروض کے بارے میں اپنی تجاویز انھوں نے پہلے 'رسالہ اردو'، بابت اپریل ۱۹۲۴ء میں پیش کیں۔ بعد میں انھیں اپنے مجموعۂ کلام "سریلے بول" کے دیباچے میں شامل کر دیا۔ وہ ہندی عروض کے غیر مشروط مداح ہیں لکھتے ہیں :-

"اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی جائے۔ دوسرے اس بات کا دھیان رہے کہ ہندی عروض میں بھی قدامت پسندی اور سانچے متعین کر دینے کے رجحان

---

(۱) بحوالۂ کنول کرشن بالی: آزاد نظم اردو شاعری میں۔ (کتاب پبلشرز لکھنؤ سنہ طباعت ندارد) ص ۹۲۔

نے ٹھہراؤ پیدا کر دیا ہے اور جس نہج پر پنگل مدوّن کی گئی ہے وہ نہایت فرسودہ اور غیر سائنٹفک ہے۔ ہندی عروض کے اصول، سائنٹفک مطالعہ اور تجربے کے بعد اردو کی نئی عروض کی نیو قرار دیے جائیں گے۔"[1]

یہ دوسری بات ہے کہ عظمت اللہ خاں نے جب ہندی عروض کے اُصولوں کو اُردو عروض پر لاگو کیا تو ان کے وضع کردہ عروض میں موزونیت غائب ہوگئی۔ انھوں نے کچھ کاواک غیر مترنم سانچے وضع کر دیے۔ ان سب عظما کے برعکس حامد حسن قادری نے اُردو کے لیے ہندی عروض کو ناموزوں قرار دیا۔ ان کا قول ہے:

"اردو شاعری صرف ہندی الفاظ و محاورات سے مرکّب نہیں ہے بلکہ اس میں عربی و فارسی کے الفاظ، اضافتیں اور ترکیبیں بھی شامل ہیں۔ یہ چیزیں پنگل کے اوزان میں کھپ نہیں سکتیں۔ پنگل کے اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں، لیکن اس کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ ہمارے اوزانِ طبعی ہیں بلکہ یہ ہے کہ ہمارے کان دوہروں، گیتوں، کہاوتوں کی لَے اور ترنّم سے آشنا ہوتے ہیں، بچپن سے ان چیزوں کو گاتے اور پڑھتے سُنتے ہیں۔ طبیعت میں اس کا مزہ پیدا ہو جاتا ہے، لیکن اگر ہم خود ٹھمریاں اور دوہے نظم کرنا چاہیں تو اِتنی ہی محنت پڑے گی جتنی فارسی اوزان میں کرنی پڑے گی۔"[2]

کیا اردو اور ہندی عروض بالکل مختلف ہیں یا ان میں کچھ خطّہ اشتراک بھی ہے؟ پہلے دونوں کے بنیادی اصولوں پر نظر ڈالی جائے۔

مغربی زبانوں کا عروض صوت رُکن (SYLLABLE) کے بل (STRESS) پر مبنی ہے، طول پر نہیں لیکن اصلاً ایسا نہ تھا۔ یونانی شاعری کا عروض صوت رکن کے طول پر ہی مبنی تھا۔ عربی فارسی اور اردو عروض بھی صوت رکن کے بَل پر مبنی ہے۔ پنڈت کیفی کا انکشاف ہے کہ عربی

---

(۱) عظمت اللہ خاں: سُریلے بول (اردو اکیڈمی سندھ کراچی۔ ۱۹۵۹ء) ص ۵۱

(۲) حامد حسن قادری: نقد و نظر، ۱۰۷ بحوالہ اُردو رُباعیات۔ از سلام سندیلوی، ص ۲۵۲

عروض یونانی عروض سے مستخرج ہے۔ وہ کسی علامہ صفدی کی تصنیف غیثِ منتجم سے یہ اقتباس نقل کرتے ہیں :

"شعر یونانی کا وزن خاص ہے۔ ان کی بحور بھی منفرد ہیں۔ وہ لوگ ارکان کو ایدی اور ارجل کہتے ہیں۔ (یہ دونوں لفظ یونانی اصطلاحوں کے اصطلاحی ترجمے ہیں) ایدی کی اصل یَد ہے جس کے معنی ہیں ہاتھ اور ارجل رجل سے ہے جس کے معنی ہیں پانو اور اس لفظ کا خاص تعلق گھوڑے سے ہے چوں کہ خلیل جس کا ذکر آگے آچکا ہے یونانی زبان جانتا تھا۔ اس کو یونانی عروض سے استخراجِ فن میں بہت مدد ملی۔"[1]

میں نہیں کہہ سکتا یہ دعویٰ کہاں تک ٹھیک ہے؟ موجدِ عروض خلیل بن احمد بصری کی وفات ۱۹۱ھ میں ہوئی۔ عربی کی جاہلیت کی شاعری اس کے بہت پہلے سے موجود تھی اور وہ خلیل کے عروض کے لحاظ سے موزوں تھی۔ خلیل نے اس شاعری میں نہفتہ عروضی سانچوں کو دریافت اور مدوّن کیا۔ عربی عروض کو فارسی نے جیوں کا تیوں نہیں لے لیا۔ خلیل نے پندرہ بحریں وضع کیں۔ فارسی میں عربی کے تمام اوزان کو نہیں برتا گیا۔ جو اوزان فارسیوں کے مذاقِ ترنم سے بے میل تھے انھیں استعمال نہیں۔ ظاہر اُردو نے عربی اور فارسی عروض کو پورے کا پورا اٹھا لیا' لیکن حقیقت یہ نہیں ہے۔ اردو نے عربی اور فارسی کی کئی بحروں اور متعدد اوزان کو ہاتھ نہیں لگایا' کیوں کہ وہ ہمارے معیارِ موزونیت پر پورے نہیں اُترتے۔ اردو نے بحرِ متقارب و متدارک میں بہت سی ترمیمیں اور اضافے بھی کیے۔ ان تبدیلیوں کا ذکر عروض کی کتابوں میں نہیں لیکن شعرا کی تخلیقات کو پرکھا جائے تو قدیم سے جدید تک سبھوں نے ان بحروں میں توسیع کی ہے اور یہ ہندی عروض کے زیرِ اثر ہے۔

اُردو نے دوسرا اضافہ یہ کیا ہے کہ کئی ہندی اوزان کو استعمال کیا۔ دو ہا تو اردو شاعری کے عہدِ قدیم سے ملتا ہے۔ سوَیا اور چوپائی کے اوزان بھی ہر دَور میں مل جاتے ہیں لیکن بیسویں

---

(۱) کیفیہ ص ۳۱۱۔ بارِ اوّل ۱۹۴۲ء

صدی میں ہندی کے دوسرے کئی اوزان اردو کے نظامِ عروض میں سرایت کر گئے۔ اس در اندازی کی تفصیل آپ کو زیرِ نظر کتاب میں ملے گی۔ اس سے پہلے مختصراً دوسروں نے بھی موضوع پر لکھا ہے۔

ہندی پنگل کی دو قسمیں ہیں۔ ماترائی اوزان اور ورنک اوزان۔ ورنک اوزان تو کسے کسائے مقررہ سانچے ہیں جن میں ہر آواز کا طول متعین ہے۔ ماترائی اوزان میں نسبتاً زیادہ لچک، بلکہ بے ضابطگی ہے۔ سب سے پہلے یہ ملحوظ رہے کہ ماترا کے لفظی معنی مقدار کے ہیں۔ ماترائی اوزان بھی آوازوں کے طول پر مبنی ہیں۔ ان میں ماتراؤں کی تعداد ہی مقرر کی گئی ہے ان کے سانچے نہیں بنائے گئے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ برابر کی ماتراؤں کے مصرعوں کا وزن بالکل مختلف ہو سکتا ہے۔ بعض اوقات غیر موزوں جملے یا نثری جملے بھی ماتراؤں کے مقررہ مطالبے کو پورا کر سکتے ہیں۔ ان کا سدِّ باب کرنے کے لیے ماترائی اوزان میں گتی یا گت کی غیر سائنسی قید لگائی گئی ہے۔ گت (جس کے آخر میں خفیف ی ہے) کے معنی رفتار کے ہیں۔ یعنی مصرع کی بندش ایسی ہونی چاہیے کہ اس میں نہ صرف مقررہ ماترائیں ہوں بلکہ وہ سننے میں بھی رواں معلوم ہو۔ اس طرح شاعر کی حسِ موزونیت کو آخری پیمانہ قرار دے کر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہندی کی ماترائی اوزان والی نظموں میں اہلِ اُردو کو بیشتر مصرعے اردو وزن کے لحاظ سے موزوں دکھائی دیتے ہیں لیکن بعض مصرعوں میں یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے ٹھوکر کھائی ہے اور موزونیت کا ستیاناس کر دیا ہے۔

ہندی کے اوزان ہمارے لیے فطری ہیں۔ ہماری کہاوتیں، ہمارے بچوں کی تک بندیاں، ہمارے لوک گیت، تقریبوں پر گائے جانے والے ہندو مسلم عورتوں کے گیت، سب ہندی عروض، بالخصوص اس کے ماترائی اوزان کے مطابق یا تقریباً مطابق ہوتے ہیں۔ اردو اوزان پر دو اعتراض کیے جا سکتے ہیں۔

پہلا یہ کہ ان میں توالیِ حرکات ہوتی ہیں۔ یعنی لفظ کے ایک جزو میں تین خفیف حرکتیں جمع کر دی جاتی ہیں۔ مثلاً نظری عروضی اصطلاح میں اسے فاصلۂ صغریٰ کہتے ہیں۔ عروض کے ارکان فعلن، مفتعلن۔ فعلاتن وغیرہ میں یہ موجود ہوتا ہے۔ ہندی میں بھی ایسے الفاظ ہیں۔ مثلاً جنتا لیکن موجودہ

ہندی مزاج ان میں تسکین اوسط لگانے کا ہے۔ فاصلۂ صغریٰ کی صفائی میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک لفظ میں واقع ہو تو ہمیں نمایاں طور پر ثقیل معلوم ہوتا ہے، لیکن ایک لفظ کے آخری حرف اور دوسرے لفظ کے ابتدائی تین حرفوں کو ملا کر یہ بن جائے تو ہمیں اس کا علم بھی نہیں ہونے پاتا۔ مثلاً ذیل کے مصرعوں کے خط کشیدہ مقامات پر :۔

(۱) دنیا میں غریبوں کو آرام نہیں ملتا
(۲) شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی
(۳) جان بچی تو لاکھوں پائے

دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اردو کے ہندی الاصل الفاظ کے آخر کے 'ا'، 'و'، 'ی' یا 'ں'، 'وں'، 'یں' (بایاں، دیکھوں، آئیں) کو دبایا گرا دیا جاتا ہے، جس کے سیدھے سادے معنی یہ ہیں کہ طویل مصوتے کو خفیف مصوتے یا بڑی ماترا کو چھوٹی ماترا میں بدل دیا جاتا ہے۔ اپنے پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کے غیر مطبوعہ مقالے میں ڈاکٹر کنول کرشن بال اسی بات پر کڑھتے، بھنّاتے رہے ہیں کہ اُردو میں حروف کو کیوں دَبایا جاتا ہے۔ ہندی کے ادیب پدم سنگھ شرما نے اردو اور ہندی عروض کا مقابلہ کرتے ہوئے اردو عروض پر اعتراض کیا تھا کہ اردو میں ہندی کے برخلاف طویل مصوتوں کو خفیف میں بدل لیا جاتا ہے۔ جو غیر فطری ہے۔[۱]

واضح ہو کہ عربی فارسی عروض میں تو ایسا قاعدہ ہے نہیں کیوں کہ عربی اور فارسی الفاظ کے آخر میں ا، و، ی نہیں گرائے جاتے۔ حروف کو دبانے کا قاعدہ خالص اردو عروض کی اُپج ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ ہماری زبان میں عربی فارسی کے برخلاف ایسے الفاظ کم ہوتے ہیں جن میں فاصلۂ صغریٰ پایا جاتا ہو۔ اس کمی کو دُور کرنے کے لیے ہم لفظوں کے آخری حرفِ علت کو مختصر کر کے کام چلاتے ہیں۔ ویسے یہ واضح ہونا چاہیے کہ آخری بڑی ماترا کو چھوٹی ماترا میں بدلنا ہندوستانی مزاج کے خلاف نہیں، جیسا کہ ہماری کئی کہاوتوں سے معلوم ہوتا ہے۔ خط کشیدہ مقامات پر حرف کو مقصور کیا گیا ہے :۔

---

(۱) ہندی کی کتاب "ہندی اردو اور ہندوستانی" از پدم سنگھ شرما (ہندوستانی اکیڈمی الٰہ آباد ۱۹۵۱ء) ص ۴۰۔

لوٹ کے بدھو گھر کو آئے

آنکھ کا اندھا گانٹھ کا پورا

آم کے آم گٹھلیوں کے دام

اونٹ کے منہ میں زیرا

ہندی میں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں:

۱. رام کو کام کہاں ؟ رپو جیت ہیں کون کبے رپو جیتو کہاں (کیشوداس)

۲ کمار کے رنگ نو اس کی ہے البیلی نویلی لتاں رمنی (رام چندر شکل)

پہلے مصرع میں کو، ہیں اور دوسرے مصرع میں کے، کی، البیلی، نویلی کے آخری طویل مصوتوں کے ساتھ وہی تشدد کیا گیا ہے جس کا الزام اُردو پر ہے۔

ع این گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند

تسلیم کہ اردو عروض باہر سے آیا ہے۔ وہ ہماری دھرتی کی پیداوار نہیں لیکن اب آٹھ سو سال سے، پہلے فارسی کی معرفت اور بعد میں اُردو کے ذریعے یہ ہمارے ساتھ رہا ہے۔ اب یہ ہمارے لیے اجنبی نہیں رہا۔ کلچر صرف مقامی عناصر کا نام نہیں۔ اس میں مسلسل باہر سے بھی مستعار لیا جاتا ہے۔ ہم اب تاج محل، جامع مسجد، شیروانی، پاجامہ اگر جا گھروں کے فن تعمیر، قمیص، پتلون، کرسی، میز، چائے، کافی، انگریزی دھنوں کے گانوں وغیرہ کو بیرونی کہہ کر نہیں تیاگ سکتے۔ کوئی خالص کلچر نہیں ہوتی۔ کسی زبان کی شاعری محض لوک گیتوں کے اوزان تک پابند نہیں رہتی، کسی قوم کی اعلا موسیقی محض لوک دھنوں کی اسیر نہیں رہتی۔ ہمارے شعرا بغیر عروض جانے ان پر شعر موزوں کر لیتے ہیں۔ ہمارے قاری اور سامع اور موسیقار عروضی علم کے بغیر انھیں موزوں پڑھتے اور گاتے ہیں۔

ہمارے لیے کوئی مجبوری نہیں کہ ہم اُردو اور ہندی عروض میں سے کسی ایک کا انتخاب کریں۔ ہم دونوں کے مترنم اوزان کو لے کر عطر مجموعہ بنا سکتے ہیں۔ ہندی کے پسندیدہ اوزان کو اُردو کے عروضی ارکان میں ظاہر کیا جا سکتا ہے، لیکن میرا خیال ہے کہ اگر صوتیات سے مدد لی جائے اُردو اور ہندی کے منتخب اوزان کو ایک نظام کے تحت جمع کیا جا سکتا ہے۔ اردو عروض کے ارکان میں یہی خوبی ہے کہ ان لفظی پیمانوں کے ذریعے وزن کو آسانی سے یاد رکھا جا سکتا ہے اور

آسانی سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ یہ ارکان محض علامتیں ہیں لگھو اور گرو یا مختصر مصوتے اور طویل مصوتے کے وقوع اور تواتر کو ظاہر کرنے کے لیے۔

ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی کی کتاب اس عروضی یک جہتی کے کارِ خیر میں مدد دے گی۔ انھیں جیسے واقفوں کا کام ہے کہ اردو عروض میں پسندیدہ ہندی اوزان کو منتخب کر کے شامل کر دیں انھیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ قدیم اور بالکل جدید دور میں اردو کے شعرا نے ہندی کے کون کون سے اوزان کو برتا ہے۔

۴؍دسمبر ۱۹۸۳ء

# ڈاکٹر عبدُالرشید: اُردو بحیثیت ذریعۂ تعلیم

مرکزی حیدرآباد یونیورسٹی میں پی۔ ایچ۔ ڈی کے کئی قابلِ قدر مقالے لکھے گئے۔ وہ جب تک شائع نہ ہوں ان کی افادیت نہایت محدود ہو جاتی ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ ان میں سے دو تین اشاعت کے مختلف مراحل میں ہیں۔ انھیں میں عبدالرشید کا مقالہ ہے، جو اس سال شائع ہو جانا چاہیے۔ ہماری یونیورسٹی میں اردو کے مسئلے پر دو کام ہوئے۔ ایک صاحب نے لسانی ریاستوں میں اُردو کی حیثیت کا جائزہ لیا۔ رشید صاحب نے ایک اور اہم موضوع 'اردو بحیثیت ذریعۂ تعلیم' کے مختلف پہلوؤں کو کھوجا، کھنگالا، اُجاگر کیا۔ یہ موضوع میں نے منتخب کیا تھا۔ موضوع مشکل ہے لیکن رشید صاحب جیسے پُرجوش و اہلِ نظر شخص کے لیے یہ کتنا مناسب تھا، مقالے سے واضح ہو جائے گا۔ ہاتھ کنگن کو آرسی کیا۔

رشید صاحب نے دو تین سال پہلے ہی ڈگری لی ہے، لیکن اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ وہ کوئی نوعمر طالب علم تھے۔ ان کی پختہ فکری کا اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ وہ اکتوبر ۸۰ء میں سرکاری ملازمت سے سبک دوش ہوئے ہیں۔ ان کا عالمانہ اسلوبِ تحریر ان کی طویل ممارست کا غماز ہے۔

کہا جاتا ہے کہ جب باپ کا جوتا بیٹے کے پاؤں میں ٹھیک آنے لگے تب باپ کو بیٹے کی رائے کو مناسب اہمیت دینا چاہیے۔ استاد شاعر جب محسوس کرتے تھے کہ ان کا شاگرد بے عیب شعر نکالنے لگا ہے تو اسے فارغ الاصلاحی کی سند دے دیتے تھے۔ درس گاہ کے اُستاد کے لیے

اس سے زیادہ خوشی کا کون سا موقع ہو سکتا ہے جب شاگرد میں اتنی آزادیٔ فکر اور اعتماد پیدا ہو کہ وہ استاد کے بیانات سے عدم اتفاق کر سکے۔ عبدالرشید میرے براہِ راست شاگرد نہیں۔ جب وہ شعبے میں ریسرچ کر رہے تھے میں بھی یکے از اساتذہ تھا، گو ان کا نگراں نہ تھا۔ اس دَور کے رشتے سے میں ان کا نیم استاد ٹھہرتا ہوں۔ انھوں نے اپنے مقالے میں میری کئی تحریروں سے اتفاق کیا ہے، کئی سے عدمِ اتفاق، اور آخرالذکر ہی میں میری خوشنودی کا سامان ہے۔ مجھے اطمینان ہے کہ شعبے کا ایک طالبِ علم اتنی ذہنی پختگی حاصل کر سکا کہ وہ میرے موقف سے ہٹ کر سوچ سکا۔ میں بھی ان کے بہت سے بیانات سے متفق ہوں، بہت سوں سے نامتفق۔ دونوں کے کچھ نمونے پیش کروں گا۔

مقالے کے تین باب مرکزی ہیں: تیسرا، چوتھا اور ساتواں جو براہِ راست ذریعۂ تعلیم سے متعلق ہیں۔ بقیہ ابواب میں بہت کچھ مقالے کے موضوع سے غیر متعلق ہے۔ مثلاً زبان کے آغاز کی بحث، رسم الخط اور طباعت کے مسائل وغیرہ۔ چھٹا باب "انتظامیہ، عدلیہ اور ربطِ عامہ میں اردو کا استعمال" لکھتے وقت خود انھیں بھی خلش ہوئی اور انھوں نے اس باب کو ان الفاظ سے شروع کیا۔

> "اگرچہ اس باب کے عنوانات کا مقالے کے موضوع سے براہ راست تعلق نہیں تاہم موضوع کی گہرائی اس بات کی اجازت نہیں دیتی کہ اسے کسی واٹر ٹائٹ کمپارٹمنٹ میں محدود کر دیا جائے۔"

اس عذرِ لنگ کے باوجود جواز فراہم نہ ہو سکا۔

میں ان کے ذیل کے خیالات سے بڑی حد تک اتفاق کرتا ہوں۔

۱۔ ابتدا میں سخن ہائے گفتنی (نقطۂ نظر) کے آخری حصے میں واضح کرتے ہیں کہ کافی عرصے کے ٹھہراؤ کے سبب سائنٹفک اور تکنیکی علوم کے لیے اُردو کے بجائے انگریزی ذریعۂ تعلیم کو اپنایا جائے۔

۲۔ پانچویں باب میں مصطلحات کے سلسلے میں بجا طور پر لکھتے ہیں:

> " مقالہ نگار کی رائے میں انگریزی کی اصطلاحات کا ترجمہ نہیں کیا جانا چاہیے جن کا اردو بدل اور زیادہ غیر مانوس ہو جائے۔"

اس نقطۂ نظر کی اصابت میں کوئی اختلاف نہیں۔ افسوس میں صفحہ کا نمبر نہیں دے سکتا، کیوں کہ میرے

پیشِ نظر مقالے کا ٹائپ شدہ مسودہ ہے۔ طباعت کے وقت صفحات کا شمار بالکل مختلف ہو جائے گا۔

۳۔ دوسرے باب میں توجہ دلاتے ہیں کہ حکومت کے کیندریہ ودیالیوں میں سہ لسانی فارمولا رائج نہیں۔ ان کا یہ مشاہدہ بالکل درست ہے۔ اگر مرکز کے تعلیمی بورڈ سہ لسانی فارمولے پر عمل کریں تو تمام سنٹرل اسکولوں، سینک اسکولوں اور دلی کے چھٹے تا آٹھویں درجے میں انگریزی اور ہندی کے علاوہ کوئی جدید ہندوستانی زبان پڑھائی جائے گی جو اُردو ہو سکتی ہے۔ فی الحال ایسا نہیں ہے۔ چراغ تلے اندھیرا اسی کو کہتے ہیں۔

اسی کے آگے وہ یہ رائے دیتے ہیں کہ قبلِ آزادی کا سیکنڈ فارم کا فارمولا بنا لیا جائے۔ اس کے تحت شمالی ہند میں چھٹی سے آٹھویں جماعت میں اردو کے ہر طالبِ علم کو ہندی ثانوی زبان اور ہندی کے ہر طالبِ علم کو اردو ثانوی زبان پڑھنی پڑتی تھی۔ میں اس تجویز کا پُرزور حامی ہوں۔ اب کچھ ایسی باتیں جہاں میں ان سے اتفاق نہیں کرتا۔

پانچویں باب میں کہتے ہیں کہ ہائے مخلوط کا باقاعدہ استعمال سب سے پہلے نواب محمد فخر الدین نے سِحرِ شمیہ کی طباعت ۱۸۳۳ء میں کیا۔ یہ درست نہیں۔ سب سے پہلے ہائے مخلوط کے لیے دوچشمی ھ کا استعمال فورٹ ولیم کالج میں میر امّن اور گلکرسٹ نے کیا۔ سِحرِ شمیہ کی طباعت کا صحیح سال ۱۲۵۳ھ ۱۸۳۷ء ہے۔

سب سے بڑا اختلاف ذریعۂ تعلیم کے بنیادی نکتے پر ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون آزادی سے قبل اُردو بحیثیت ذریعۂ تعلیم (مشمولہ حقائق) میں لکھا تھا:

> "جب تک اُردو کسی ریاست کے دفتری کام کاج میں قابلِ ذکر مقام حاصل نہ کرے گی اس وقت تک اعلا تعلیم کے اداروں میں بھی بار نہ پائے گی۔ اگر اس کو ذریعۂ تعلیم بنا بھی دیا گیا تو اس کے ذریعے پڑھنے والے نہ ملیں گے۔ نوجوان اعلا تعلیم، تہذیب کی بقا کے لیے نہیں، وسیلۂ معاش کے لیے حاصل کرتے ہیں۔"

وہ مجھ سے اختلاف کرتے ہوئے بہت سے سوال اُٹھاتے ہیں جن میں سے ایک یہ ہے کہ کیا صوبائی سرکاری زبان کے علاوہ کسی اقلیتی زبان کو ذریعۂ تعلم بننے کا حق نہیں؟ میرا جواب ہے کہ ضرور

ہے۔ میں اس اصول سے بھی متفق ہوں کہ تدریس کا بہترین وسیلہ مادری زبان ہی ہوسکتی ہے، لیکن عقیدے، اصول اور جذبے سے ہٹ کر حقیقت کی دنیا میں آئیے۔ ہندوستان کے مخصوص حالات میں آکر مشاہدہ و مطالعہ کیجیے۔

اردو ذریعۂ تعلیم اور اردو یونیورسٹی کے معاملے میں ایک طرف جذباتیت تو دوسری طرف ڈھونگ (HYPOCRICY) کا بول بالا ہے۔ اپنی تہذیب اور تشخص کی باتیں وہی کرتے ہیں جن کا پیٹ بھرا ہوا ہے اور جو اپنے بچّوں کا مستقبل سنوار چکے ہیں۔ چند تلخ حقائق ملاحظہ ہوں۔

۱۔ میرا وطن سیوہارہ، ضلع بجنور مسلم اکثریت کا قصبہ ہے۔ پچھلے سال وہاں دیکھا کہ دیواروں پر جگہ جگہ نعرے لکھے ہیں:

"بابری مسجد ہماری ہے، بابری مسجد لے کے رہیں گے۔"

لیکن یہ نعرے ہر جگہ ہندی میں لکھے ہیں۔ دیواروں پر کہیں ایک جگہ بھی اردو نظر نہیں آئی۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہاں سہولتوں کے باوجود مسلمان بھی اپنے بچّوں کو اردو نہیں پڑھا رہے ہیں۔

۲۔ دلّی یونیورسٹی سے بجنور کے شرافت علی مرزا نے مولانا آزاد پر پی۔ ایچ۔ ڈی کی۔ انھیں کسی کالج یا یونیورسٹی میں ملازمت نہیں ملی۔ آخر بجنور کے ایک اسکول میں ملازمت پر قناعت کی۔ اب وہ کہتے ہیں کہ اپنی سات پشتوں کو وصیّت کر جاؤں گا کہ کبھی کوئی اُردو نہ پڑھے۔

۳۔ مرکزی حیدر آباد یونیورسٹی نے کیمپس میں ایک پرائمری اسکول کھولا جو بطورِ خاص چوتھے درجے کے ملازموں یعنی چپراسیوں، چوکی داروں وغیرہ کے بچّوں کے لیے تھا۔ اس میں محض تیلگو میڈیم رکھنے کا قصد کیا گیا۔ ہر چپراسی اور چوکیدار نے انکار کر دیا کہ وہ تیلگو میڈیم سے نہیں انگریزی میڈیم سے بچّوں کو پڑھوائے گا۔ نتیجۃً اسکول تیلگو میڈیم کے بجائے انگریزی میڈیم کا ہوگیا۔

رشید صاحب نے ساتویں باب میں فکر و عمل کے تضاد کی طرف اشارہ کیا ہے

"اردو انجمنوں، اکاڈمیوں، اداروں اور بورڈوں کے صدور و معتمدین میں کتنے ایسے ہیں جن کے بچّے اردو اسکولوں میں یا اردو میڈیم کے ذریعے پڑھتے ہیں۔"

علی گڑھ میں اردو میڈیم کا ہائی اسکول ہے اور جامعہ ملّیہ اردو میں بی۔ اے تک اردو میڈیم کے ذریعے تدریس ممکن ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ اُردو یونیورسٹی کے کسی پُرجوش وکیل یا اُردو کے کسی

دوسرے رہبر نے اپنے بچّوں کو اردو میڈیم کے ذریعے تعلیم دِلائی ہو۔ سب کے سب بہترین انگریزی میڈیم اسکولوں اور تکنکی کالجوں میں پڑھاتے ہیں۔ قول وفعل کی یہ دُوئی اردو والوں ہی تک محدود نہیں، ہندی اور دوسری زبان والوں پر بھی صادق آتی ہے۔ ہندی مبلّغوں کے لیے کسی عام ہندی والے نے کہا تھا:

"ہندی کے ہمارے نیتاؤں نے انگریزی میں تعلیم پائی ہے اور ہم پر حکومت کر رہے ہیں۔ ہمیں کہتے ہیں کہ اپنے بچّوں کو ہندی پڑھاؤ۔ اپنے بچّوں کو انگریزی کے ذریعے پڑھا رہے ہیں تاکہ ان کے بچّے ہمارے بچّوں پر حکومت کر سکیں۔"

عبدالرشید صاحب نے اخبار 'دعوت' میں عمر حیات خاں غوری کے ایک مضمون سے یہ اقتباس دیا ہے:

"جہاں تک مسلمانوں کے سرکاری ملازمتوں میں داخلے کا تعلّق ہے، وہ قومی سطح پر دو فی صد سے زیادہ نہیں۔ اس تناسب کا کوئی تعلّق زبان اور ذریعۂ تعلیم سے نہیں ہے بلکہ مسلمان ہونے سے ہے۔ اگر ہندوستان کے مسلمان اپنے بچّوں کو اردو میڈیم میں تعلیم دلائیں گے تب بھی وہ دو فیصد ملازمت کے مستحق ٹھہرائے جائیں گے اور اگر ہندی یا سنسکرت یا کسی اور زبان کو ذریعۂ تعلیم بناتے ہیں تب بھی ان کا تناسب وہی دو فی صد ہی رہنے والا ہے۔ اس لیے یہ کہنا کہ اُردو میں تعلیم حاصل کرنے سے ملازمتیں نہیں ملتیں فریب کارانہ بات ہوگی۔"

ظاہرا مقالہ نگار بھی اس استدلال سے متفق ہیں لیکن میں نہیں۔ میں دو مثالیں پیش کرتا ہوں کرتا ہوں۔ الٰہ آباد یونیورسٹی میں پانسو اساتذہ ہیں۔ وہاں اُردو، فارسی، عربی کے شعبوں کے باہر دو تین ہی مسلمان استاد ملیں گے۔ مرکزی حیدر آباد یونیورسٹی میں ۱۷۰ اساتذہ ہیں۔ یہاں شعبۂ اُردو کے باہر کُل دُو مسلمان اساتذہ ہیں۔ اب میں چیلنج کرتا ہوں کہ کوئی شخص ایک بھی ایسی مثال پیش کرکے دکھائے کہ الٰہ آباد، حیدر آباد یونیورسٹی میں کسی اہل مسلمان امیدوار کو اس کے مذہب کی بنا پر نظرانداز کر دیا گیا۔ ہوتا یہ ہے کہ بیشتر صورتوں میں کسی مسلمان کی درخواست ہی نہیں آتی۔ جہاں آتی ہے وہاں وہ ممتاز نہیں ہوتا۔ اس حقیقت سے منہ چھپانا ممکن نہیں کہ مسلمان تعلیمی اعتبار سے "برادرانِ وطن"

کے مقابلے میں بہت پچھڑے ہوئے ہیں۔ درس گاہوں میں اُردو، فارسی، عربی کے شعبوں کو چھوڑ دوسرے شعبوں میں مسلمان طلبہ کی تعداد دیکھ لیجیے۔ خال خال ہی ہوں گے۔

حاشا میں یہ نہیں کہتا کہ ملازمتوں میں انتخاب ہمیشہ اہلیت کی بنا پر ہوتا ہے۔ نہیں متعدد صورتوں میں سفارش و رسوخ چلتا ہے۔ اپنے آدمی لیے جاتے ہیں۔ اگر دو مسلمان رَد کیے جاتے ہیں تو بیس ہندو بھی مسترد ہو جاتے ہیں۔ جن میں سے بعض منتخب شدہ امیدوار سے زیادہ اہل ہوتے ہیں۔ شاذ ایسی صورت بھی ہو سکتی ہے جہاں کسی مسلمان امیدوار کو محض اس کے مسلمان ہونے کی بنا پر نہ لیا گیا ہو اور یہ شرارت پولیس کی بھرتی میں نمایاں دکھائی دیتی ہے۔

ہندوستان ایک کثیر لسانی ملک ہے اگر یہاں ہر ریاست میں پوری تعلیم اسی کی زبان کے ذریعے ہو تو ہر مضمون کی کُل ہند حیثیت ختم ہو جائے گی ایک زبان کے ذریعے پڑھنے والے اپنے علاقوں ہی میں ملازمت کر سکیں گے۔ کسی مضمون مثلاً معاشیات، طبعیات وغیرہ کی کُل ہند کانفرنس یا سیمنار ممکن نہ ہوگا۔ کیوں کہ وہاں ہر شخص اپنی اپنی بولی ہی بولتا اور سمجھتا ہوگا۔ مینارِ بابل کا سا عالم ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ تا حال کسی بھی ریاستی زبان میں تکنکی، سائنسی اور اعلا پوسٹ گریجویٹ تعلیم نہیں ہوتی، ہائی کورٹوں میں مقامی زبان میں بحث نہیں کی جا سکتی تاکہ دوسری ریاستوں کے وکیل اور جج بے زبان نہ ہو جائیں۔ ہندوستان کی سی کثیر لسانی کی دوسری مثال روس کی ہے لیکن وہاں کی جملہ ریاستوں میں روسی زبان پڑھائی جاتی ہے اور تمام زبانیں روسی رسم الخط میں لکھی جاتی ہیں۔

ترقیِ اردو بیورو مختلف مضامین میں یونیورسٹی سطح کی اردو کتابیں تیار کر رہا ہے، اردو میں لاکھوں اصطلاحیں ڈھال رہا ہے۔ کاش کوئی سروے کیا جائے کہ ان کتابوں اور اصطلاحوں کا کتنا استعمال ہو رہا ہے۔ جب ترقیِ اُردو بورڈ (پہلے اس کا نام بیورو کے بجائے بورڈ تھا) قایم کیا گیا تھا اس وقت کے وزیرِ تعلیم ڈاکٹر وی۔ کے۔ آر وی راؤ سے پوچھا گیا کہ اردو میں کتابیں کیوں تیار کرائی جا رہی ہیں جب کہ یونیورسٹی سطح پر اردو ذریعۂ تعلیم ہی نہیں۔ انھوں نے جواب دیا کہ یہ میں نہیں جانتا۔ اندرا گاندھی سے پوچھو۔ مجھے تو کتابیں تیار کرانے کو کہا گیا ہے سو میں کر رہا ہوں۔

انھیں وجوہ سے گجرال کمیٹی کے ارکان اردو یونیورسٹی کی طرف سے بد دل تھے۔ وہ اُردو

کے ذریعے ڈگری جماعتوں تک کی تعلیم کے حق میں تھے۔ موجودہ حالات میں اگر سماجی علوم، سائنس اور تکنکی مضامین کو اردو کے ذریعے پڑھانے کا انتظام کیا جائے تو غور کیجیے کہ کتنے اور کس طبقے کے پڑھنے والے ملیں گے۔ کیا اردو یونیورسٹی کے وکیل اپنی آل اولاد کو ان اداروں میں پڑھانا پسند کریں گے یا انگریزی ذریعۂ تعلیم والے اداروں میں؟ نظام حکومت میں اردو کے ذریعے پڑھنے والوں کی کھپت تھی اس لیے اس دور میں یہ تجربہ کامیاب رہا۔ پاکستان میں اُردو کے ذریعے اعلا تعلیم ہو تو کوئی دقت نہ ہوگی لیکن ہندوستان میں سماجی علوم کی اعلیٰ تعلیم، سائنس اور تکنکی موضوعات کی تعلیم اُردو کے ذریعے بار آور نہ ہوگی اور یہ معذوری محض اردو کی نہیں، ہندی اور دوسری ہندوستانی زبانوں کی بھی ہے۔

مجھے حیدرآباد میں ایسے دو ہندو ڈاکٹروں سے علاج کرانے کا اتفاق ہوا جنھوں نے عثمانیہ سے اردو میڈیم سے ایم بی بی ایس کیا تھا۔ اب وہ سارا کام انگریزی کے ذریعے کر رہے ہیں کیوں کہ انھیں اُردو کے علاوہ انگریزی اصطلاحات بھی سکھائی جاتی تھیں۔ آپ نے آیورویدک اور طبّی کالجوں کے سند یافتہ بی آئی ایم ایس ڈاکٹروں کو دیکھا ہوگا۔ ان کی تدریس کا تقریباً ۸۰ فی صد حصّہ آیوروید یا یونانی طب کا ہوتا ہے، محض ۲۰ فی صد کے قریب ایلوپیتھی کا۔ لیکن یہ سب اپنے سرسری علم کی بنا پر ایلوپیتھی کی پریکٹس کرتے ہیں اور خود کو وید یا حکیم نہ کہہ کر ڈاکٹر کہلانے پر اصرار کرتے ہیں۔ گویا ان کی آیوروید یا طب کی تدریس بیکار گئی۔ اگر اردو کے ذریعے اعلا تعلیم، بالخصوص تکنیکی تعلیم دی جائے اور ساتھ میں طلبہ کو انگریزی اصطلاحیں بھی سکھائی جائیں تو بعد کی پیشہ ورانہ زندگی میں وہ اپنی خام انگریزی واقفیت ہی سے کام لیں گے، اردو ذریعۂ تعلیم پر صَرف کی ہوئی محنت اور روپیہ ضائع جائے گا۔

کاش رشید صاحب نے اُردو ذریعۂ تعلیم کے اسکولوں اور کالجوں کا جائزہ لیا ہوتا کہ ان میں کون پڑھنے آتے ہیں۔ وہاں کے طلبہ اور اساتذہ کا معیارِ اہلیت کیا ہے اور وہاں کے پاس شدہ طلبہ کا کیا مستقبل ہوتا ہے۔

مجھے مقدّمہ لکھنے کو کہا گیا تھا۔ توقع کی جاتی ہے کہ مقدمہ نگار مصنّف کتاب کی تعریف کرے گا اور سرسری باتیں کہہ کر گزر جائے گا۔ میں گہری بحثوں میں پڑ گیا۔ بہرحال میں یہ کہتا چلوں کہ رشید صاحب نے اس موضوع کے جملہ پہلوؤں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ آخری باب میں نہایت مفید جدول دیے ہیں۔ جدول نمبر ۴ چونکانے والا ہے۔ عام تاثر یہ ہے کہ اردو شہروں اور قصبوں کی زبان ہے

اس جدول سے منکشف ہوتا ہے کہ اُردو بولنے والی آبادی دیہاتوں میں شہروں سے کچھ زیادہ ہے۔ صرف چند ریاستیں ایسی ہیں جہاں اردو بولنے والوں کی اکثریت شہروں میں ہے۔

مجھے امید ہے کہ جملہ قارئین کو اس کتاب میں معلومات کا بہت سا سامان ملے گا۔ جو حصے بظاہر مقالے کے عنوان سے متعلق نہیں معلوم ہوتے، ان میں بھی اطلاعات کا خزینہ تو ہے ہی۔

۳۰ جنوری ۱۹۸۸ء

# گرتی دیواریں

## ایک عظیم ناول

پچھتر سالہ اوپندر ناتھ اشک اردو کے سب سے بزرگ فکشن نگار ہیں۔ انھوں نے مختصر افسانہ، ناول اور ڈراما سبھی کی وافر مقدار میں تخلیق کی ہے۔ فی الوقت ہمیں ان کی شاعری سے سروکار نہیں یہ کم لوگوں کو معلوم ہوگا کہ کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی جیسے عائدین فکشن اپنی تصنیفی زندگی کے اوائل میں اشک سے ملنے پر فخر محسوس کرتے تھے۔ کرشن چندر نے اشک کی پچاسویں سالگرہ پر "ضدی" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا جو رسالہ "الفاظ" علی گڑھ کے گوشۂ اشک نمبر بابت مارچ جون ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا۔ اس میں لکھتے ہیں کہ پہلی بار انھوں نے اشک کو دور سے دیکھا تو یہ محسوس کیا:

"میں ان دنوں فورمین کرسچین کالج میں پڑھتا تھا اور ابھی صرف اپنے کالج کے میگزین میں لکھتا تھا لہٰذا میں اتنے بڑے ادیب کو دور سے دیکھ کر بہت خوش ہوتا تھا۔" (ص ۱۳)

بعد میں ایک دفعہ اشک انھیں ڈھونڈتے ہوئے ان کے ہاسٹل میں آئے۔ اس پر کرشن چندر نہال ہوگئے۔ لکھتے ہیں۔

"چند لمحے تو میں حیرت اور مسرت کے ملے جلے جذبات سے اشک کو دیکھتا رہا کیوں کہ اشک بہت پہلے لکھنا شروع کرچکے تھے اور مقبولیت کے مدارج طے کرکے افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں آچکے تھے۔" (ص ۱۳)

اور جب راجندر سنگھ بیدی پہلی بار اشک سے ملے تو بالکل یہی تاثر بیدی کا تھا۔ لکھتے ہیں:

"اس نے بھی ایک ہی نظر سے مجھے جان لیا۔ ... ... میں پھر ایک چھوٹا سا ادیب، اور ایک

اتنا بڑا ادیب مجھے میرے نام سے جانتا ہے.... یہی نہیں، اس نے میری ایک دو کہانیوں کا ذکر بھی کر دیا...... وہ ان کی تعریف بھی کرتا تھا...... کیا یہ سچ ہے؟ اس لق و دق ویرانے میں مجھ بے بضاعت ڈاک خانے کے ایک بابو کے لیے بھی جگہ ہے؟"[۱]

اشک نے ۱۹۲۶ء سے اردو میں لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۳۳ء کے قریب سے ہندی میں بھی لکھنے لگے۔ تقسیمِ ملک کے بعد محض ہندی کے ہو گئے لیکن اِدھر پانسات برس سے پھر اردو میں واپس آگئے ہیں۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ پریم چند اور اوپندر ناتھ اشک دو ہی ایسے اہلِ قلم ہیں جو اردو اور ہندی دونوں میں صفِ اوّل کے ادیب ہیں۔ دونوں اردو اپنا مقام بنا کر ہندی میں گئے اور اس قلم رو کو بھی تسخیر کیا۔ ہندی کا کوئی ادیب اردو میں آکر سرسبز نہ ہو سکا۔

۱۹۳۸ء میں انھوں نے اپنا ناول "ستاروں کے کھیل" مکمل کیا۔ یہ ایک رومانی اور تخیلی ناول ہے۔ انھوں نے اس کی تصنیف کے دوران افسانوں کا مجموعہ "انگارے"، پریم چند کا افسانہ "کفن" اور ناول گئودان پڑھے۔ ۱۹۳۶ء میں ایک طرف لکھنؤ سے ترقی پسند مصنفین کانفرنس کا منشور آیا، دوسری طرف ان کی پہلی بیوی کا انتقال ہو گیا۔ ان سب عوامل کی وجہ سے وہ تخیلیت کو چھوڑ کر زندگی کی تلخ حقیقتوں پر توجہ دینے لگے۔ ستاروں کے کھیل کو بددلی کے ساتھ مکمل کیا۔ ان دنوں ان کے ایک قریبی دوست پروفیسر فیاض محمود تھے۔ یہ وہی گروپ کیپٹن سید فیاض محمود ہیں جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کی تاریخِ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند کی بعض جلدوں کے مدیرِ عمومی اور بعض کے مدیرِ خصوصی ہیں۔ ان کے ساتھ بیٹھ کر اشک نے نو جلدوں کے ناول گرتی دیواریں لکھنے کا منصوبہ بنایا۔ جب اشک ستمبر ۱۹۳۹ء میں پریت نگر میں ملازم ہو گئے تو انھوں نے یہ ناول شروع کر دیا۔ ختم کب ہوا اس کے بارے میں ایک الجھن ہے۔ "گرتی دیواریں" کے مقدمے میں لکھتے ہیں: "جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے ۱۹۴۴ء میں میں نے اسے ختم کر دیا تھا۔"[۲]

لیکن ان کے ڈرامے "چرواہے" کے اردو ایڈیشن ۱۹۴۱ء میں "گرتی دیواریں" کا اشتہار ہے۔ جس میں اسے زیرِ طبع دکھایا ہے۔ میرے استفسار پر انھوں نے ۱۲ ستمبر ۱۹۸۵ء کے مکتوب میں

---

[۱] راجندر سنگھ بیدی: ترکِ غمزہ زن مشمولہ الفاظ۔ گوشۂ اشک نمبر مارچ جون ۱۹۸۲ء ص ۴۲-۴۱

صراحت کی۔

"در حقیقت ناول تو ۱۹۴۱ء میں ختم ہو گیا تھا اس لیے چہرہ وا ہے میں اس کا اشتہار چھپ گیا اس وقت یہ ناول جتین کے شملہ سے چلنے پر ختم ہوتا تھا لیکن جب میں نے دلی میں دوستوں کو دکھایا تو انھوں نے رائے دی کہ اسے نیلا کی شادی پر ختم ہونا چاہیے...... سوچ سوچ کر میں نے اس تمام مواد کو تین ابواب میں ختم کر دیا۔"

اردو میں کوئی ناشر نہ ملنے کی وجہ سے انھوں نے اسے ہندی میں منتقل کر دیا چنانچہ یہ بھارتی بھنڈار لیڈر پریس الہ آباد سے ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔ ان دنوں اشک مدقوق ہو کر بمبئی کے پاس پنچ گنی سینی ٹوریم میں بھرتی تھے۔ وہیں انھیں اس کی مطبوعہ جلد ملی۔ وہاں ناول کو آگے بڑھانے کا سوال ہی نہ تھا۔ ٹھیک ہو کر الہ آباد آنے پر بھی وہ اسے آگے نہ بڑھا سکے۔ لکھتے ہیں :

"حالات جب کچھ سازگار ہوئے، اردو میں ناول کا دوسرا حصہ شروع کرنے کی سوچنے لگا تو اس کا ڈھانچہ میرے ذہن میں نہیں آیا۔ کیا لکھنا ہے، یہ تو میں جانتا تھا لیکن اسے کیسے یعنی کس تکنک سے لکھا جائے، یہ لاکھ سر پٹکنے پر بھی میں طے نہیں کر پایا...... جب لگاتار غور کرنے بھی میں ناول کا ڈھانچہ بنانے میں کامیاب نہیں ہوا تو مایوس ہو کر میں نے وہ اپنا اوریجنل منصوبہ ترک کر دیا۔ "گرتی دیواریں" کے مواد سے کچھ افسانے لکھے اور پھر ایک ضخیم ناول "گرم راکھ" اور پھر اس سارے پس منظر سے الگ ہٹ کر دو چھوٹے ناول "بڑی بڑی آنکھیں" اور "پتھر البتھر"۔"

موخرالذکر ناول میں نے ۱۹۵۷ء میں شروع کیا۔ انھی دنوں میں ایک شام اسٹڈی میں بیٹھا یوں ہی ایک بنگالی ناول پڑھ رہا تھا۔ میں نے اس کے تین چار ابواب ہی پڑھے ہوں گے کہ بجلی کی چمک سا "گرتی دیواریں" کے دوسرے حصے کا ڈھانچہ میرے دماغ میں کوند گیا۔[۱]

اس کے بعد وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر اسی ناول پر لگ گئے لیکن کتنے وقفے کے بعد؟

---

[۲] گرتی دیواریں کا مقدمہ ص ۶۔ ۱۹۸۳ء نیا ادارہ الہ آباد

[۱] اشک: پتھر البتھر کا پیش لفظ ص ۹ - ۸۔ الہ آباد ۱۹۸۱ء

۴۴ء میں پہلا حصّہ ختم کیا اور ۷۵ء میں دوسرا شروع کیا۔ ہندی میں اب تک اس کے چار حصّے شائع ہو چکے ہیں۔

۱۔ گرتی دیواریں ۲۔ شہر میں گھومتا آئینہ ۳۔ ایک ننھی قندیل ۴۔ باندھو نہ ناؤ اس ٹھاؤں، چوتھے حصّے کا نام مہاکوی نرالا کے اس شعر سے ماخوذ ہے:

باندھو نہ ناؤ اس ٹھاؤں بندھو
پوچھے گا سارا گاؤں بندھو

اردو میں اس کا اشتہار اشک صاحب نے 'شجرِ ممنوعہ' کے نام سے دیا ہے۔ میرے خیال میں اس کی ضرورت نہ تھی۔ اگر ہندی میں 'شہر میں گھومتا آئینہ'، 'قندیل' جیسے الفاظ چل سکتے ہیں تو اردو تو اخذ و استفادہ میں اور بھی وسیع ظرف ہے، ہماری قدیم مثنویوں میں ٹھاؤں کا لفظ بار بار ملتا ہے۔ چوتھا حصّہ دو مکمل ناولوں پر مشتمل ہے ان کا موضوع ایک ہے لیکن کہانی اور اسٹائل الگ الگ ہیں۔ ہندی میں اس کے مختلف حصّوں اور چھوٹے بڑے ایڈیشنوں کی ایک لاکھ کاپیاں بک چکی ہیں۔ پہلے حصّہ کے پانچ ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ اب وہ پانچوں اور آخری حصّہ لکھنے میں مصروف ہیں، اس میں دو ناول اور دو ہزار صفحات ہوں گے۔ داستان امیر حمزہ میں روایت ہے کہ کبھی کبھی ایک نام نہاد جلد دراصل دو الگ الگ جلدوں سے عبارت ہوتی ہے مثلاً طلسم ہوشربا جلد پنجم اور آفتابِ شجاعت جلد پنجم دراصل دو دو جلدوں پر مشتمل ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ ادبِ اردو کی دوسری جلد بھی دو حصّوں میں ہے۔ انھیں دوسری اور تیسری جلد کہہ دیا جاتا تو کیا حرج تھا گرتی دیواریں کے پانچ حصّے بھی دراصل سات جلدوں پر مشتمل ہوں گے۔ ایک اُلجھن یہ ہے کہ تمام حصّوں کو ملا کر پورے سلسلے کا نام بھی 'گرتی دیواریں' ہے اور محض پہلی جلد کا نام بھی 'گرتی دیواریں' ہے۔ چونکہ اشک کو لاہور چھوڑے ایک عرصہ ہو گیا تھا، یادیں دھندلا گئی تھیں، اس کے پانچویں حصّے کی جزئیات کو درست رکھنے کے لیے وہ ۱۹۸۰ء میں لاہور کا چکر لگا آئے۔

'گرتی دیواریں' کا اردو ایڈیشن مصنّف نے اپنے 'نیا ادارہ، الہ آباد' سے شائع کیا۔ گو اس پر سنہ اشاعت ۱۹۸۳ء درج ہے لیکن یہ ۱۹۸۴ء کے اوائل میں شائع ہوا۔

اس ناول کا کینوس زندگی کی طرح پھیلا ہوا ہے۔ اس میں چھوٹے بڑے سیکڑوں کردار ہیں

اور ان میں کبھی التباس نہیں ہونے پاتا۔ چونکہ اس کا ہیرو چیتن نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے اس لیے یہ ناول غیر منقسم پنجاب کے نچلے متوسط ہند و سماج کا ایک مفصل ارژنگ ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اپنے مضمون "ترکِ غمزہ زن" میں اسے نیم سوانحی ناول کہا ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط اس کے ہیرو چیتن کے بارے میں لکھتی ہیں:

"گرتی دیواریں" کا ہیرو روایتی ہیرو نہیں ہے، بلکہ اس معیار سے جانچیں تو وہ نہایت غیر ہیرو قسم کا ہیرو یعنی اینٹی ہیرو ہے، دبلا پتلا، کمزور نسوں اور مہین کھال والا بھولا بھالا، قدرے بیوقوف، جلدی ہی دوسروں پر اعتماد کرنے اور فریب کھانے پر تلملانے والا، اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود نہایت اولوالعزم، محنتی اور ضدّی اس کی باطنی اور خارجی زندگی کی تصویر کشی کرتے ہوئے اشکؔ نے اس کے قریبی رشتے داروں، اس کے گھر محلّے، گلی بازار اور شہر کا خاکہ باریک جزئیات نگاری سے کھینچا ہے۔" ؎۲

چیتن ایک ظالم شرابی اسٹیشن ماسٹر پنڈت شادی رام کا بیٹا ہے۔ وہ ایک اسکول ماسٹر ہے جس کی ایک معمولی لڑکی سے شادی ہوتی ہے لیکن وہ اسے گھر پر چھوڑ کر ایک اخبار کے دفتر میں ملازمت کرنے لاہور چلا جاتا ہے۔ وہاں نچلے طبقے کے چنگڑ محلے میں ایک بڑی حویلی میں دو ایک کمرے کرائے پر لے لیتا ہے۔ کچھ دنوں بعد اپنے نکمّے بڑے بھائی کو بھی بلا لیتا ہے اور دانتوں کے ڈاکٹر یا دندان ساز کی دکان کھلوا دیتا ہے۔ حویلی میں دوسرے بہت سے کرایہ دار ہیں جس کے سبب جنسی بے راہ روی بلکہ جنسی دست درازی کے بہت سے موقع ہوتے ہیں چیتن کے ایک چلتے پُرزے دوست نے اسے ایک ہمسایہ تانگے والے کی بہن پرکاشو کو پھانسنے کی ترغیب دی لیکن چیتن موقع پر گھبرا گیا بعد میں ایک بدقماش پہاڑی عورت کیسر کو اپنے کمرے میں لے آیا لیکن اپنے مریل پن اور بوکھلاہٹ کے سبب چشمے سے سیراب نہ ہو سکا۔ وہ اپنے تمام جنسی مسائل اور تجربے اپنے بڑے بھائی کے گوش گزار کر دیتا ہے جس کے مشورے پر

---

؎۲ ڈاکٹر عطیہ نشاط: 'بپھرا پتھر' کا مقدمہ ص ۲۵۔ الہ آباد ۱۹۸۱ء

وہ اپنی بیوی کو لاہور بلا لیتا ہے۔ کمروں میں جگہ کم ہے اس لیے نمبر وار اس کی بیوی اور بھائی کی بیوی میں سے ایک لاہور آتی ہے، دوسری جالندھر رہتی ہے۔

چیتن اخباروں میں کام کرنے کے ساتھ ساتھ ایک ناول لکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ابتدائی صفحات لکھے تھے کہ اس کی کاپی تیز بارش میں سڑک کی ایک لبریز نالی میں بہہ جاتی ہے۔ وہ صحافت کے پیشے سے عاجز ہے۔ انھیں دنوں اس کی ملاقات ایک بڑے وید کویراج رام داس سے ہوتی ہے۔ ویدجی اس کی نوکری چھڑا کر اسے اپنے ساتھ گرمیوں کے دو تین ماہ کے لیے شملے جاتے ہیں جہاں وہ ویدجی کے لیے ایک کتاب لکھ کر دیتا ہے۔ ویدجی کے استحصال کو دیکھ کر وہ بھاگنا چاہتا ہے۔ اپنے وطن میں اپنی سالی نیلا کی شادی کی خبر آنے پر وہ شملہ سے وطن واپس ہو جاتا ہے۔ اسی نقطے پر ناول یا اس کا پہلا حصہ ختم ہو جاتا ہے۔

ناول میں ایک شاعر ہنر کا ذکر آتا ہے جو چیتن کو جالندھر میں ملتا ہے اور وہ چیتن کو اپنی شاعری سے مرعوب کرتا ہے۔ بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ دوسروں کا کلام اپنے نام سے سناتا ہے اب دیکھیے اشک صاحب ۲۰ر جولائی ۱۹۸۴ء کو مجھے ایک خط میں کیا لکھتے ہیں:

"یہ ناول نیم سوانحی ناول ہے۔ سو فی صدی سوانح حیات نہیں کیونکہ زیب داستان کے لیے کچھ کرداروں میں رنگ بھر دیئے گئے ہیں، اس میں تو نہیں لیکن باقی حصوں میں کویراج رام داس اور ہنر کے سلسلے میں واقعات تخیل سے جوڑے بھی گئے ہیں، اسی لیے یہ ناول ہے ورنہ سوانح حیات ہوتا۔"

سوانحی ناول کی ایک قسم ہے قرۃ العین حیدر کا 'کارِ جہاں دراز ہے'، جو افسانوی رنگ میں بیان کردہ سوانح عمری ہے یعنی جو ۹۰ فی صدی سوانح ہے ۱۰ فی صدی ناول دوسری قسم 'گرتی دیواریں' ہے جو ۶۰ فی صدی ناول ہے ۴۰ فی صدی سوانح ہے۔ یہ ناول ہے جو مصنف کی سوانح پر مبنی ہے۔ اشک صاحب اور چیتن کی زندگی کی مماثلتیں قدم قدم پر ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ دونوں جالندھر کے محلے کلودانی کے رہنے والے ہیں۔ دونوں کے والد جابر، شرابی اسٹیشن ماسٹر اور دونوں کی ماں دیندار شریف خاتون ہیں۔ دونوں کی شادی جالندھر کے محلے بستی غزاں کی ایک معمولی، مثلو، لیکن شوہر پر جان چھڑکنے والی لڑکی سے ہوتی ہے۔ دونوں ایک شاعر (ناول میں رام لُبھایا فدا، اصل زندگی میں میلا رام وفا)

کے اکسانے پر لاہور جاکر اخبار کے دفتر میں ملازم ہو جاتے ہیں۔ دونوں کا قیام لاہور کے چنگڑ محلے میں ہوتا ہے۔ دونوں کے بڑے بھائی لاہور آکر دندان ساز کی دکان کھولتے ہیں۔ دونوں حضرات ایک کویراج کے ساتھ شملہ جاتے ہیں اور ان کے لیے بچوں سے متعلق ایک کتاب لکھ کر دیتے ہیں۔ دونوں مہابیرول کے زیرِ اہتمام ناٹک "شریمتی منجری" اور بعد میں ڈراما "انارکلی" میں کام کرتے ہیں۔ دونوں چھوٹی موٹی میوزک کانفرنس میں اسٹیج پر آکر گاتے ہیں۔ مماثلتیں اور بھی ہوں گی لیکن چونکہ میں اشک صاحب کی سرگزشت سے مفصل واقفیت نہیں رکھتا اس لیے ان کی نشان دہی نہیں کر سکتا۔

میں نے ناول کے چند بیانات کو غیر فطری جان کر اشک صاحب کو لکھا۔ اپنے اعتراضات اور اشک صاحب کے جوابات ذیل میں درج کرتا ہوں:

۱۔ چیتن اپنی تمام جنسی کارستانیوں اور ناکامیوں کو اپنے بھائی پر افشا کر کے اس سے مشورہ کرتا ہے۔ کم از کم میں اپنے بڑے بھائی سے جنسیات پر بات نہیں کر سکتا۔ اشک صاحب نے ۲۰ جولائی ۱۹۸۴ء کے خط میں مجھے لکھا:

"جہاں تک بڑے بھائی سے جنسی مسائل کا ذکر کرنے کا سوال ہے یہ گھروں کی روایتوں ہی سے ممکن ہے۔ ہمارے والد بچوں کو جنسی مسائل کے بارے میں سب کچھ بتا دیتے تھے۔ ...... میرے گھر میں یہ سلسلہ بدستور چلا آرہا ہے۔ چودہ پندرہ سال کی عمر میں نوجوان ہونے والے بچوں کو جنسی مسائل سمجھا دیے جاتے ہیں تاکہ وہ بد لڑکوں کی صحبت میں غلط کاریاں نہ کریں۔ میرے گھر میں کسی کا خط کوئی بھی پڑھ سکتا ہے۔ کنبے کو اگر اکٹھا رہنا ہے تو ڈھکی چھپی باتوں کو سلگنے نہیں دیا جاسکتا اور DISCUSS کی جاتی ہیں۔ یہ غیر فطری نہیں ہے بلکہ فطرت کو جان کر غلطیوں سے بچنے کی کوشش کا ایک طریق ہے۔"

۲۔ میں نے اعتراض کیا کہ چیتن نے رات کو بھیرویں کیسے گائی۔ میوزک کانفرنس میں کسی چیلے کو گانے سے پہلے استاد شاگرد کو ہدایت دے گا کہ اسے کون سا راگ گانا ہے اور اس کی مشق کرا دے گا۔ اشک صاحب نے ۷ جون ۱۹۸۴ء کے خط میں صفائی دی:

"جہاں تک میوزک کانفرنس میں چیتن کا رات کے وقت بھیرویں گانا ہے اس میں

کچھ بھی غیر فطری نہیں کیونکہ وہ کوئی آل صوبائی یا کل ہند میوزک کانفرنس نہیں۔ ایک چھوٹے سے شہر کے آریہ سماج کے سالانہ جلسے میں ہونے والا میوزک سمّیلن ہے ہیں نے ایسے جلسوں میں اس سے کہیں زیادہ بڑے گھپلے دیکھے ہیں۔ فی الحال یہی کہ وہ بھیرویں گانے والا بھی میں ہی تھا۔

۳۔ میرا اعتراض تھا کہ چیتن ڈراما 'انارکلی' میں زعفران کے پارٹ میں اسٹیج پر چشمہ لگا کر کیسے جا سکتا ہے کیونکہ ڈائرکٹر ہر ایکٹر کو اسٹیج پر بھیجنے سے قبل سب کچھ دیکھ بھال کر بھیجتا ہے۔ اس پر اشک صاحب نے ۷ جون ۸۴ء کے خط میں لکھا:

"چیتن کیوں اور کیسے چشمہ پہنے چلا گیا اس کے لیے میں نے تفصیل سے اس کے ذہنی تناؤ کا نقشہ اس منظر میں کھینچا ہے کیونکہ یہ واقعہ بھی میرے ساتھ ہوا تھا اور میں نے اسے اس کی تمام تر تفصیلات کے ساتھ ناول میں رکھ دیا۔"

جب یہ واقعات خود اشک صاحب کے تجربے ہیں تو آگے بحث کی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ اس سے مزید ظاہر ہو گیا کہ ناول سوانحی ہے۔

ذیل میں ناول کا تجزیہ زیادہ تر اشک صاحب کے الفاظ ہی میں کیا جاتا ہے یعنی اپنے ہر مشاہدے کی تائید میں ناول کا اقتباس دیتا چلوں گا۔ اس سے مشاہدے کی سند بھی ہو جائے گی ساتھ ہی یہ فائدہ بھی ہوگا کہ جس قاری نے ناول نہیں پڑھا، وہ بھی اس کے مطالب و اندازِ بیان سے واقف ہو جائے گا۔

ناول پر تین کردار چھائے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے چیتن کے والد پنڈت شادی رام ہیں، ظالم، لاابالی، غیر مذہبی، دنیادار۔ ان کا حلیہ یہ ہے:

"چیتن کے پتا پنڈت شادی رام گٹھے ہوئے جسم کے پانچ فٹ تین انچ لمبے تھے۔ گول چہرہ، گھٹا ہوا سر، بڑی بڑی مونچھیں، آنکھوں میں نشے کے باعث لال لال ڈورے اور کڑکتی ہوئی درشت آواز۔ لڑکپن ہی سے وہ نہ صرف حد درجے کے خود سر، اُنّادا اور لاابالی تھے بلکہ پکے شرابی بھی۔" (ص ۶۶)

اپنی شادی کے بعد جلد ہی یہ اپنی نو بیاہتا بیوی کو شدت سے پیٹتے ہیں اور یہ سلسلہ بعد میں

بھی جاری رہتا ہے۔ جب بھی اپنے بیٹوں سے ان کی پڑھائی کے بارے میں پوچھتے ہیں یا کچھ پڑھانے کو بیٹھتے ہیں تو پڑھاتے برائے نام اور گالیوں، تھپڑوں اور مکّوں کی بوچھاڑ زیادہ کرتے ہیں۔ جنونیوں کی طرح مارتے ہیں۔ ان کی شخصیت کے سب سے نمایاں پہلو شراب پینا اور گھر والوں کو پیٹنا ہیں۔ ان کی پوسٹنگ جالندھر اور پٹھان کوٹ کے بیچ کے اسٹیشن مکیریاں پر ہے۔ ان کی ہدایت ہے کہ جب بھی ان کے بیٹے ان کے اسٹیشن آیا کریں تو ریل کا ٹکٹ نہ لیں اور ٹکٹ چیکر کو بتا دیں کہ وہ پنڈت شادی رام اسٹیشن ماسٹر کے بیٹے ہیں۔ کہتے ہیں:

"اب تو سب گارڈ اور چیکر مجھے جانتے ہیں لیکن نہ بھی جانتے ہوں تو کس سالے کی مجال ہے کہ پنڈت شادی رام کے بیٹے کو چارج کرے۔ بھرے اسٹیشن پر پٹوا دوں اور کوئی سالا چوں نہ کر سکے۔"

ایک دن انھوں نے مکیریاں سے مٹی کے تیل کا کنستر چیتن کے ہاتھ بھیجا۔ اس کے احساسات دیکھیے:

"شام کو جب چیتن تیل کا کنستر لے کر لوٹا تو اس کے دل میں اپنے باپ کے لیے نفرت کی ایک اور تہہ چڑھ گئی تھی۔ وہ سمجھ نہ پاتا تھا کہ ماں اور باپ میں کس کی بات مانے۔ ماں اسے ہمیشہ سچ بولنے، نیک اور دیانت دار بننے اور دھرم اور دین کے کام کرنے کی تلقین کرتی تھی اور پتا ہمیشہ الٹی بات بتاتے تھے۔ ماں پوجا پاٹھ کرتی، گائے برہمن کی سیوا کرتی اور ہمیشہ دان پن کرتی۔ پتا شراب میں غرق رہتے اور دان دینا تو دور رہا، دوسروں کا گلا گھونٹ کر بھی روپیہ وصول کر لیتے ...... یہ تیل بھی جو وہ سر پر اٹھائے ہوئے جا رہا ہے کیا چوری کا مال نہیں۔

.. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. ..

اس نے کرتے کے بازو سے اپنی آنکھوں کو پونچھا اور عہد کیا کہ وہ اپنے ظالم، بے انصاف اور پاپی باپ کے پاس اب کبھی نہ جائے گا، ہرگز ہرگز نہ جائے گا۔" (ص ۱۱۳)

وہ جب بچہ تھا تو اس کے باپ نے اسے ایک انگریزی لفظ کے غلط ہجے بتانے پر ایک ٹکٹ چیکر کے سامنے اتنا پیٹا تھا کہ اس نے بھاگ کر مال گودام میں پناہ لی تھی۔

"لیکن اس کے ننھے سے دل میں جو زخم ہو گیا تھا اس میں ناقابل برداشت درد موجود رہا تھا۔"
(ص ۳۰۷)

اور شملہ میں ویدجی کے مکان کے قیام میں "چیتن کو محسوس ہوا کہ وہ زخم تو اب بھی وہاں موجود ہے اور اس میں درد کی شدت بھی کم نہیں ہوئی۔" (ص ۳۰۷)

باپ کے جبر و ظلم کا اثر یہ ہوا کہ چیتن کی شخصیت دب کر، پس کر، بکھر کر رہ گئی۔

"وہ تو ہمیشہ پٹے ہوئے پلے کی طرح چھپتا، ڈرتا اور دبکتا رہا ہے۔ کبھی اپنے ہم عمروں میں گھل مل نہیں سکا۔ ان کے کھیل میں شامل نہیں ہو سکا۔ ... بڑے بھائی کی طرح گلی ڈنڈا کبڈی ...... اور دوسرے کھیلوں میں حصہ نہیں لے سکا۔ وہ ہمیشہ اکیلا ہی رہا۔" (۳۰۸)

اور چیتن کی شخصیت کے اس پہلو کو دیکھ کر سوال ہوتا ہے کہ یہ سچ مچ اپیندر ناتھ اشک کا چربہ ہے؟ اشک تو ایک اُپی ہوئی دو دھاری تلوار ہیں جو مخالفوں سے دن رات لڑتے ہیں۔ انھیں زک دیے بغیر چین سے نہیں بیٹھ سکتے۔ ان کے قلم اور زبان نے دنیا سے لڑائی مول لے رکھی ہے۔ میں نے اس تضاد پر ان سے وضاحت چاہی تو انھوں نے ۱۲ ستمبر ۱۹۸۵ء کے خط میں جو کچھ لکھا اس سے ان کے کردار پر بھی روشنی پڑتی ہے:

"میں نے چیتن کو اپنی زندگی کے واقعات تو دیے ہیں لیکن اپنا پورا کردار نہیں دیا۔ ہاں میں نے اسے اپنے کردار کا ایک حصہ دیا ہے جو سہج وشواسی ہے اور ہر آدمی کا یقین کر لیتا ہے اور بار بار دھوکا کھاتا ہے ..... میرے کردار کا ایک حصہ ایک خاصے بیوقوف شخص کا ہے جو دنیا دار نہیں ہے۔ مجھے لگا کہ میں اپنے کردار کی اس خامی کے پس منظر میں ہی دنیا کا مجرا (؟) لے سکتا ہوں اور مجھے جو کہنا ہے کہہ سکتا ہوں۔ چیتن میں ہی ہوں لیکن پورا میں نہیں ہوں۔ ابتدا ہی میں نہیں آج بھی میرے کردار کا ایک حصہ جوں کا توں ہے اور بار بار دھوکا کھا جاتا ہے۔ وہی آدرش وادی بھی ہے اور وہی تخلیق کار بھی ہے۔ اسے ہی صدمے پہنچتے ہیں، اسی کے دل میں ہر گھڑی ایک آگ سلگتی رہتی ہے جو اسے چوبیسوں گھڑی لکھنے پر مجبور کرتی ہے۔"

ایک نظر چیتن کے جنس اور عشق کے تجربات پر ڈال لی جائے۔ وہ چنگڑ محلے کے جس دو منزلہ

مکان میں رہتا تھا اس کے مختلف حصّوں میں چھوٹی اُمّت کے کئی خاندان رہتے تھے۔ چیتن کا جگری دوست
اننت جو چیتن کے الفاظ میں، مہالوفر، تھا اس نے چیتن کی مردانگی کو اکسایا کہ ان میں سے ایک دو
عورتوں کو پھانس لے۔ چیتن کو اس پر تامل تھا۔ پکڑے جانے، بے عزت ہونے اور پٹنے کا ڈر۔ اس
موقع پر دونوں کا مکالمہ ملاحظہ ہو:

"اننت بے پروا ہی سے ہنسا تھا اس کے لیے دل و جگر کی ضرورت ہے۔ تم جیسے ڈرپوک
کے لیے گھونسلا بنانا، بچے پیدا کرنا اور ان کی دیکھ بھال میں زندگی گزار دینا ہی بہتر ہے۔ شاہین
کی طرح آسمان کی آزاد بلندیوں میں پرواز کرنا۔ لیکن گھونسلا بنانے کا روگ نہ پالنا اور اپنے
شکار پر زبردستی جھپٹ کر قابو پالینا۔ کیا ہر پرندے کے بس کی بات ہے؟ دنیا میں کوّے اور
گدھ تو بے شمار ہیں لیکن عقاب نہیں۔"

"لیکن تہذیب؟"

"بزرگوں کے دماغ کی اپج ہے۔"

"مگر شادی؟"

"کمزوروں نے اپنی حفاظت کے لیے اس رسم کو جنم دیا ہے۔"

"لیکن عورت؟ اس کی ہستی؟"

"وہ پہلے ہی کتنی خوش ہے؟ شادی کے بندھن سے نکل کر وہ دکھی نہ ہوگی۔ اس کھوکھلی
تہذیب نے اس کا گلا گھونٹ دیا ہے۔"

حویلی میں ایک بدقماش پہاڑی لڑکی کیسر آئی۔ اس کی طرف سے شبہ پاکر چیتن نے اسے
اپنے کمرے میں گھسیٹ لیا۔

"اس نے کیسر کے بھرے ہوئے گالوں کو چوم لیا۔ ایک لجلجی سی ٹھنڈک چیتن کے سارے
جسم میں دوڑ گئی گویا اس نے مینڈک کو چوم لیا ہو۔ لیکن اس کے جسم کا تناؤ کم نہ ہوتا تھا،، ص ۱۹
مینڈک کو چھونے سے لجلجے پن کا احساس بڑی ذکی الحسی سے بیان کیا ہے لیکن اس کے بعد ہوا
کیا؟ چیتن نے کیسر کو چارپائی پر ڈال کر کوٹھری کا دروازہ اندر سے بند کر لیا۔

"بغیر کچھ کہے چیتن نے دائیں بازو سے اسے لٹا دیا۔ اسے معلوم ہو رہا تھا جیسے اس کی رگیں پھٹ

جائیں گی.......

لیکن اسے تو پورے طور پر عورت کے اعضا تک کا علم نہ تھا اور اس کے جسم کی آگ جیسے نکلنے کو تڑپ رہی تھی.. .. .. ..

کچھ لمحے بعد کیسر چلی گئی۔ خفت اور ندامت کے احساس سے مغلوب چیتن وہاں کھڑا رہا۔"
(ص ۱۱۹)

مثنوی گلزارِ نسیم میں وصل اور جنسیات کا بیان ان رمزیات و استعارات میں کیا ہے کہ برہنہ گوئی میں بھی عریانی کا شائبہ نہیں۔ اشک صاحب کا یہ کوک شاستری بیان معلوم ہوتا ہے ہدایت نامۂ خاوند سے اٹھالیا گیا ہے لیکن تمام جسمانی اور جذباتی کیفیات، راز کی ہر بات کو اس فن کاری سے پیش کیا گیا ہے کہ چند شائستہ الفاظ میں کیا کچھ نہیں کہہ دیا۔ کیا چیتن کی یہ ناکامی جنسی علامتی ہے کہ وہ کس طرح زندگی میں کسی چشمے سے سیراب نہ ہو سکا؟

پورے ناول میں از ابتدا تا انتہا چیتن کے ایک معاشقے کا بیان ہے جو اس کے دل و جگر اور خون و استخواں میں ایک شعلۂ جاں سوز کی طرح سمایا ہوا ہے۔ شادی سے پہلے وہ اپنی ہونے والی بیوی کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے بستی غزاں کے اسکول میں گیا چھٹی کے وقت پہلے ایک شوخ و حسین لڑکی نکلی جو ہمیشہ کے لیے چیتن کے دل میں کھُب گئی۔ یہ اس کی منگیتر کی تایا زاد بہن نیلا تھی بعد میں اس کی موٹی گندی رنگ کی بدسلیقہ منگیتر چندا برآمد ہوئی۔

شب اوّل عروس کے فوراً بعد چیتن کا نیلا کے بارے میں یہ تاثر تھا:-

"لیکن نیلا آگ تھی۔ گھی پانی کو چھو کر جم جاتا ہے لیکن آگ کی قربت اسے پگھلا دیتی ہے ...... پھر نفس؟ ....... جسے پہلی نظر کا پیار کہا جاتا ہے، اس کی تہہ میں کیا نفس نہیں چھپا ہوتا؟ ہم نہیں جانتے کہ جسے ہم نے دیکھا ہے اس کا مزاج کیسا ہے.. .. .. ..

بس ہم اسے پانے کے لیے بیتاب ہو جاتے ہیں، اسے نہیں پا سکے تو اداس ہو جاتے ہیں، زندگی کی تمام رنگینیاں ہمارے لیے بے معنی ہو جاتی ہیں اور اس تشنگی کو ہم محبّت سمجھتے ہیں۔ اس تشنگی کو جو پوری ہو کر اس محبّت کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔" (ص ۱۶۰)

یہ افکار نیاز کے طویل افسانوں "شہاب کی سرگزشت" اور "ایک شاعر کا انجام" کی یاد

دلاتے ہیں۔ شادی کے بعد جب کبھی چیتن سسرال گیا نیلا اس کے بہت قریب رہی۔ ایک دن وہ اس کے سامنے ہندی کا ایک رسالہ لے آئی اور کسی کہانی کے مکالمے، کی ایک سطر پہ ہاتھ رکھ کر کہا "یہ پڑھیے ...... یہ ...... یہ ...... دیکھیے کیا لکھا ہے؟"

وہاں لکھا تھا "میں کیسے کہوں کہ میں تم سے پریم نہیں کرتی"۔ (ص ۶۴۳)

یہ بامعنی عبارت اور معنی خیز حرکت گویا دعوت دے رہی تھی۔ بعد میں جب بھی چیتن سسرال آتا یہ اس کے سرھانے بیٹھ کر انگلیوں سے اس کے بالوں میں کنگھی کرتی، اس کے ہاتھ کو اپنے ہاتھ میں لے کر دباتا، وہ اعتراض نہ کرتی۔ ایک بار چیتن کو بخار تھا نیلا اس کے لیے دودھ کا گلاس لائی بچوں کو دور رکھنے کے لیے اندر سے کمرے کی کنڈی بند کر لی اور چیتن کو اپنے سہارے بٹھا کر دودھ پلانے لگی۔ بعد میں اس نے ہاتھ بڑھا کر خالی گلاس کو طاق میں رکھا۔ اس وقت کچھ ایسا ہوا کہ چیتن نے گھوم کر اسے اپنی آغوش میں لے کر بوسہ لے لیا۔ اس سے نیلا پر بجلی سی گر گئی۔ اس نے کود کر دروازے کی کنڈی کھول دی۔ رخساروں پر زردی، بلکہ سفیدی چھاگئی اور وہ باہر چلی گئی۔ کسی نے بتایا کہ وہ ہر وقت روتی رہتی ہے۔ چیتن کی حیاتِ معاشقہ میں یہ سب سے بڑا جذباتی موڑ ہے۔ غالب کا شعر ہے۔

جب کرم رخصتِ بیباکی وگستاخی دے
کوئی تقصیر بجز خجلتِ تقصیر نہیں

سمجھ میں نہیں آتا کہ جو نورس حسینہ پریم کے اظہار سے متعلق جملہ پڑھوائے، کمرے کے اندر کنڈی بند کر کے بہنوئی کے بالوں، گالوں اور ہونٹوں پر ہاتھ پھیرے، اپنا ہاتھ اس کے ہاتھ میں دے کر دبانے کی اجازت دے، وہ چیتن کے فطری اقدام پر کیونکر اس طرح ٹوٹ پھوٹ جاتی ہے۔ میں نے اشک صاحب کو لکھا کہ نیلا کا ردِ عمل غیر فطری ہے۔ اشک صاحب نے ۷ جون ۱۹۸۴ء کے خط میں مجھے لکھا:

"جہاں تک نیلا کا تعلق ہے یہ ردِ عمل صرف اسی کا نہیں، نچلے متوسط درجے کی پرانے قدامت پسند ماحول میں پلی ہوئی ہر لڑکی اسی طرح BEHAVE کرتی ہے۔ مجھے اپنی زندگی میں تین بار متوسط درجے کی لڑکیوں سے اسی طرح کے ردِ عمل کا تجربہ ہوا ہے۔ وہ

لڑکیاں جو خود آگے بڑھتی ہیں، نوجوانوں کو بہلاتی پھسلاتی ہیں، کیوں ایسا کرتی ہیں اس کے لیے مجھے قدامت پسند نچلے متوسّط ہندو گھرانوں کی INHIBITIONS اور لڑکیوں کی نفسیات پر ایک مقالہ لکھنا پڑے گا۔ میں یہ بھی بتا سکتا ہوں کہ اگر نوجوان اس ردِّ عمل سے ڈر نہیں جاتا تو اسے کیا کرنا چاہیے، لیکن وہ ناول کا موضوع نہیں ہے۔ چیتن کا احساس گناہ بھی فطری ہے۔ وہ باپ کی غیر اخلاقی اور ماں کی اخلاقی قدروں کا مارا ہوا ہے۔ مجھے اس ناول پڑھ کر بیسیوں نوجوانوں نے خط لکھے ہیں۔ کسی نے اس واقعے کے غیر فطری ہونے کی شکایت نہیں کی۔"

نیلا کے ساتھ اس واقعے کے بعد بھی چیتن کبھی اس کا خیال دل سے نہ نکال سکا۔ شملہ کے اداس لمحوں میں "سر کو جھٹک کر ان مناظر کو پھر فراموشی کے انھی تاریک خانوں میں ڈھکیل کر وہ نیلا کا تصور کرتا اور چاہتا کوئی خوبصورت سی نظم لکھے" (ص ۲۶۵)

قصّے کے بالکل آخر میں نیلا کی شادی کسی ادھیڑ عمر کے آدمی سے ہو جاتی ہے، جس کی وجہ سے جشنِ شادی میں شادمانی کا ماحول نہیں آپاتا۔ اس وقت بھی چیتن نیلا کو نہیں بھلا پاتا۔

"وہ نیلا کو چاہتا ہے۔ اس ڈیڑھ برس کی ازدواجی زندگی کے باوجود چاہتا ہے۔ اس کی اُداس مسکراہٹ، اس کی غمگین نگاہ اس کے زرد چہرے، اس کے خدوخال، اس کے جسم کے ایک ایک خم، ایک ایک حرکت کو اسی شدت سے چاہتا ہے ..... اس کی خواہش، اس کی محبت اور اس کی شدت میں ذرا بھی تو کمی نہیں آئی۔ عقل، مذہب، اخلاق، سماج، بیاہ ــ یہ سب دیواریں جو حقیقی زندگی میں اس محبّت کو گھیرے ہوئے تھیں تصور کی دنیا میں یکا یک زمیں دوز ہو گئی تھیں۔ (ص ۵۰۰)

غیر ازدواجی جنس و عشق نے چیتن کے ذہن و دل میں ایک جنگ بپا کی ہوئی ہے۔ ایک طرف نیلا کی یاد نشتر گھنگھولتی ہے دوسری طرف احساسِ گناہ کے کچوکے ہیں۔ شادی کے چوتھے مہینے اس نے اننت کو خط لکھا:

"میں کہتا ہوں اننت! میں نے یہ شادی کیا کر لی، تم ٹھیک ہی کہتے تھے، میں ڈرپوک ہوں، میری حالت اس شخص کی سی ہے جو ایک خونخوار جانور سے ڈر کر بھاگے تو اس کے سامنے دوسرا آجائے اور دوسرے سے ڈر کر بھاگے تو اسے تیسرے کا سامنا کرنا پڑے۔"

"میں ڈر رہا تھا کہ میں اخلاقی طور پر گر رہا ہوں اور میں نے سوچا کہ دوسرے کی کیاریوں میں منہ مارنے کی اجازت دینے کی بہ نسبت دل کے اس شوخ بچھڑے کو اپنی ہی ایک کیاری لے دوں لیکن شاید اسے دوسروں ہی کی کیاریوں ہی میں منہ مارنا بھاتا ہے ․․ ․․ ․․ ․․ ․․ ․․

․․ ․․ ․․ ․․ دوسروں کی الماری میں چنی ہوئی کتابیں، اننت! بہت اچھی لگتی ہیں۔ انھیں پڑھنے میں لطف آتا ہے ․․․․․․"

"میرے دل میں ہمیشہ ایک زبردست کشمکش مچی رہتی ہے چندا سیدھی سادی بھولی بھالی لڑکی ہے، دردمند، جذباتی اور فراخ دل لیکن مجھے اس کی یہ خوبیاں نہیں بھاتیں۔ جب وہ میرے سامنے آتی ہے تو میں غیر شعوری طور پر نیلا سے اس کا مقابلہ کرنے لگتا ہوں"

(ص ۲۰۱-۲۰۰)

کیاریوں اور کتابوں کی تشبیہیں کتنی نئی ہیں۔

پورے ناول پر ہیرو کا داخلی تصادم۔ ازدواجی وفاداری اور تقاضائے دل کا۔ چھایا ہوا ہے۔ ایسا نہیں کہ وہ بیوی کے جذبے کی قدر نہیں کرتا۔ جب اس نے بیوی سے کہا کہ وہ نیلا کو اس کے پاس نہ بھیجا کرے تو اس بھولی کو اس میں کوئی خطرہ دکھائی نہ دیا۔

"اور ایک لاانتہا، وسیع اور فراخ اعتماد کے ساتھ اپنے شوہر کو دیکھتے ہوئے چندا نے اس کی پیشانی پر ہاتھ پھیرا۔

چیتن نے اپنی نگاہیں اپنی بیوی کی آنکھوں میں جما دیں۔ کیا اس بھولی بھالی بیوی سے وہ کبھی بے وفائی کر سکتا ہے؟ ایک بے پناہ محبت و عقیدت سے وہ شرابور ہو گیا۔ اس عورت نے کتنا بڑا دل پایا ہے اور پھر کتنی سادہ لوحی"

(ص ۲۱۵)

قصے کے آخر میں شملہ سے رخصت ہونے سے قبل اس نے ایک ملازم کی بیوی سے لپاتی بوس و کنار کیا اور اس کے بعد اپنی بیوی کی چھٹی پڑھی۔

"چندا کو اس سے محبت نہ ہو یہ بات نہ تھی لیکن اس کا پیار دھرتی سے بیساختہ پھوٹ اُٹھنے والے چشمہ کی طرح نہ تھا جو اپنے جوش کو دبا نہیں سکتا اور شور مچاتا ہوا اُبل پڑتا ہے بلکہ کسی پرسکون تالاب کی طرح تھا جو گھنے پیڑوں کے ٹھنڈے پرسکون سائے میں

چپ چاپ اپنے کناروں میں گمن پڑا رہتا ہے اور اپنے قریب آنے والوں کی تمام تھکن، تمام تپش مٹا دیتا ہے۔

لیکن چیتن کی شوخ طبیعت بند صحن توڑ کر بہہ نکلنے والے اپنے شور سے وادیوں کو گنجا دینے والے جھرنے کو پسند کرتی تھی۔" (ص ۳۷۴-۴۷۲)

اردو میں عشق کی جاں کاوی و استخواں سوزی کی داستانیں بہت ملتی ہیں لیکن یہ عشق ہمیشہ غیر ازدواجی ہوتا ہے۔ اشک نے ماہرانہ فن کاری کے ساتھ بیوی کے پر سکون ٹھنڈے گمبھیر پیار کی تصویر کشی کی ہے۔

چیتن ان لوگوں میں سے ہے جو یہ نہیں جانتے کہ وہ کیا بننے کے لیے پیدا ہوئے ہیں۔ وہ جو شغل اختیار کرتا ہے اس میں پھسڈی اور آسودہ ہی رہتا ہے۔ اوّل وہ اسکول ماسٹر بنا تو اس نے محسوس کیا۔

"مدرس۔ اور وہ بھی کسی پرائیوٹ اسکول کا!۔ چیتن کی نگاہ میں سب سے بڑا غلام تھا جو نہ صرف غلام رہتا بلکہ ہزاروں دوسرے غلام تیار کرتا۔ اور ایڈیٹر، اس کے خیال میں نہ صرف خود آزاد تھا بلکہ دوسروں کو آزاد رہنا سکھاتا تھا۔" (ص ۵۳)

اور صحافت کو پاس سے دیکھنے کے بعد اس کا سب بھرم جاتا رہا۔

"ان چار مہینوں میں اسے معلوم ہو گیا ہے کہ جس ایڈیٹری کے خواب وہ دیکھا کرتا تھا وہ در اصل کتنی ذلیل اور جہنمی ہے۔ اردو اخباروں کے ایڈیٹر اور مترجم دن کے بارہ بجے سے چھ بجے تک اور رات ساڑھے نو بجے سے دو بجے تک...... کولھو کے بیل کی طرح جتے رہتے ہیں۔ جب تھک جاتے ہیں تو آپس میں نہایت غلیظ اور سوقیانہ مذاق کرتے ہیں۔" (ص ۹۵)

اور ستم بالائے ستم یہ تھا کہ یہ ایڈیٹر ایک خاص ذوق رکھتے تھے، نوجوان صحافیوں میں ایک آدھ پر چشم التفات رکھ کر اسے اپنا محبوب بنا لیتے تھے۔

صحافت سے بے اعتمادی کے بعد اس نے ادب آفرینی کی طرف توجہ کی، ناول لکھنا چاہا لیکن اس نے زیادہ ناول پڑھے نہ تھے، ان کے فن سے واقف نہ تھا اس لیے ناول کو آگے

نہ بڑھا سکا۔ تب اس نے فیصلہ کیا کہ پہاڑی لوگوں کی زندگی کے بارے میں کہانیاں لکھے گا لیکن ان کے رہن سہن کے بارے میں اس کا علم صفر تھا۔ تب اس نے کہانی چھوڑ کر نظمیں لکھنے کی کوشش کی لیکن جب وہ نظم لکھنا چاہتا تو نیلا کا تصور سامنے آجاتا۔

"سرکو جھنک کر ان مناظر کو پھر فراموشی کے انھی تاریک غاروں میں دھکیل کر وہ نیلا کا تصور کرتا اور چاہتا کوئی خوبصورت سی نظم لکھے ............ وہ چونک اٹھتا اور غزل یا نظم کے مصرعے اس کی پہنچ سے کہیں دور چلے جاتے۔" (ص ۳۶۵)

اور پھر وہ ادب سے موسیقی کی طرف بھاگتا ہے۔

"ایک دن اچانک اسے معلوم ہوا کہ وہ تو ادب کے پیچھے یوں ہی لٹھ لے کر پڑا ہوا ہے۔ وہ تو مغنی بننے کے لیے پیدا ہوا ہے۔" (ص ۳۶۶)

اس کی تلون مزاجی کے بارے میں مصنف لکھتا ہے۔

پھر اسے کئی باتوں کا شوق تھا۔ وہ ایک ساتھ ہی شاعر، مصنف، مصور، مغنی ایکٹر، مقرر، ایڈیٹر اور نہ جانے کیا کیا بن جانا چاہتا تھا۔

"درحقیقت باپ کی سنگ دلی اور گھر کے گھٹے ماحول کی وجہ سے بچپن ہی میں اس کے دل میں برف کا جو تودہ جما ہوا تھا وہ آزادی کے سورج کی شعاعوں کے ہلکے لمس سے پگھل کر ہزار ہا دھاروں میں بہہ نکلنا چاہتا تھا۔" (ص ۳۷۳۔ ۳۷۲)

زندگی کے ہر شعبے میں ناکام رہنے والے لوگ خوابوں ہی میں کامرانی حاصل کر پاتے ہیں چیتن کی بھی یہی کیفیت تھی۔

"درحقیقت اسے ہمیشہ سپنوں ہی کی ضرورت تھی۔ خواب ہی اس کی زندگی تھے۔ پھر وہ خواہ خواہ نیلا کی محبت کے ہوں، چندا کے ساتھ مسرت بھری کامیاب زندگی بسر کرنے کے ہوں، عظیم مصور، مصنف، ایکٹر یا مقرر بننے کے ہوں۔ یہ خواب ہی اس کی روح تھے۔ چیتن ہی کے کیوں، شاید بنی نوعِ انسان کی زندگی یہی خواب ہیں۔" (ص ۳۸۹)

اس کا ایک خواب تھا کہ اس کے بھائی کی دکان چلنے پر سرمایہ بہم ہو جائے گا تو وہ ایک پبلشنگ ادارہ کھول لے گا۔ خوب روپیہ آئے گا۔ کسی طرح کی کمی نہ رہے گی اور سب بھائی مل کر

ماڈل ٹاؤن میں کوٹھی بنائیں گے، ایک موٹر رکھ لیں گے روز ...... ...... ...... اور ..... (ص ۲۹۵)

لیکن وہ محسوس کرتا ہے "میرا تو ایک خواب بھی شرمندۂ تعبیر نہیں ہوا"۔ (ص ۲۹۵)

اشک صاحب نے پبلشنگ ہاؤس کھولا لیکن اس سے اتنی فراوانی حاصل نہ کر سکے جو چیتن کا خواب تھا۔

کردار نگاری کا شاہکار کوی راج رام داس ہیں۔ اس پردے میں ہدایت نامۂ خاوند کے مصنف مشہور زمانہ وید کوی راج ہرنام داس بی۔ اے کو پیش کیا گیا ہے جیسا کہ میں مضمون کی ابتدا میں لکھ چکا ہوں اشک صاحب نے مجھے ۲۰ جولائی ۸۴ء کے خط میں لکھا تھا کہ کویراج رام داس کے سلسلے میں بعض واقعات تخیل سے جوڑے گئے ہیں۔

وید جی چیتن کو یہ بہلا وا دے کر شملہ لے گئے کہ وہ وہاں رہ کر اپنی صحت بنائے لیکن:

"جوں جوں دن گزرتے گئے چیتن کو پتہ چلتا گیا کہ وہ تو اسی طرح کویراج جی کا نوکر ہے جس طرح بے دیو یا یادرام اور کویراج بیسیوں سرمایہ داروں کی طرح ایک سرمایہ دار ہیں جو دوسروں کی محنت پر موٹے ہوتے ہیں اور اسے صرف کتاب لکھوانے کے لیے خیال سے شملہ لائے ہیں۔ اسے اس بات کا بھی پتہ چل گیا کہ پہلے بھی ایک دو فنکاروں کی صحت وہ اسی طرح درست کر چکے ہیں اور اس ثواب کا ثمرہ وہ کتابیں ہیں جو ہزاروں کی تعداد میں ان کے نام سے بک رہی ہیں۔" (ص ۲۸۳)

میرے اصرار پر اشک صاحب نے بتایا کہ کویراج ہرنام داس کی کتاب "ہدایت نامۂ والدین" انھیں (اشک) کی لکھی ہوئی ہے۔ وید جی کا آدرش ترقی کی جو ٹی پر پہنچنا تھا انھوں نے چیتن کو سبق دیا۔

"ترقی کی چوٹی پر پہنچنے کے لیے مستقل محنت، جدوجہد اور ثابت قدمی کے علاوہ اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہم اپنے کام کو بڑے دھیرج کے ساتھ پورا کریں، اس میں حظ اٹھائیں، کام کو کام کی خوشی کے لیے کریں بے گار نہ ٹالیں۔" (ص ۲۸۷)

اور انھوں نے کس صفائی سے یہ حقیقت بیان کی:

"آج کا دور اشتہار بازی کا دور ہے۔ آج عاجزی، حلیمی اور کسر نفسی سے کام لے کر جو ہرِ

کی جوہر شناسی پر بھروسہ کر کے چپ بیٹھ رہنے سے کام نہیں چلتا بلکہ علی الاعلان اپنی چیز کا، اپنی ایجاد کا، اپنی تصنیف کا، اپنی کاریگری، اپنے فن یہاں تک کہ اپنے چال چلن، اپنی خوبیوں کا ڈھنڈورا پیٹنے ہی سے کامیابی کے حضور میں شنوائی ہوتی ہے۔" (ص ۳۱۹)

وہ تو اپنا الّو اس طرح سیدھا کرتے تھے کہ دوسروں پر یہ ظاہر ہو جیسے وہ ان کی خدمت کر رہے ہیں۔ چیتن نے دریافت کیا:

"اس شخص کی رحم دلی کی تہہ میں ایک خون کا پیاسا سرمایہ دار چھپا ہوا ہے۔" (ص۔۱۴-۱۳)

چیتن کو دنیاداری کے نام پر بھی جھوٹ اور جعل سے نفرت تھی اور ویدجی؟

"کویراج جی نوکروں ہی سے چھل کپٹ کا برتاؤ نہ کرتے تھے۔ یہ ان کی عادت کا جزو بن گیا تھا۔ اس جھوٹ کو وہ زندگی سکھ سے گزارنے کے لیے نہایت ضروری سمجھتے تھے۔ اپنے نوکروں سے، گاہکوں سے، دوستوں سے، بچوں سے، بیوی سے، یہاں تک کہ خود اپنے آپ سے وہ فریب کرتے تھے۔" (ص ۳۴۸)

ان میں ایک خوبی تھی کہ وہ کبھی غصہ نہیں کرتے تھے۔ چیتن جب بھی روٹھا انھوں نے اسے بہ لطائف الحیل منالیا۔ ایک بار وہ اسے نرمانے کے لیے چیڈوک آبشار پر گھمانے لے گئے اور وہاں پنجابی گیت گا کر سنائے۔

"کویراج جی گا رہے تھے اور چیتن سوچتا تھا۔ یہ شخص جسے وہ محض ایک عیار بیوپاری ایک سنگ دل سرمایہ دار سمجھتا ہے، اپنے پہلو میں دل بھی رکھتا ہے اور اس دل میں سوز بھی ہے۔ اس نے ضرور ہی کبھی نہ کبھی محبّت کی ہے خواہ اس محبت کی چنگاری دنیا داری کی راکھ کے نیچے دب گئی ہو لیکن وہ بالکل بجھی نہیں۔" (ص ۳۲۲)

کویراج کی شخصیت کی ماہرانہ تعمیر اس ناول کا ایسا تحفہ ہے جو ناول کو پڑھنے کے بعد ہمیشہ کے لیے ذہن میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ اردو ناولوں کے چند اہم اور یادگار کرداروں میں کویراج رام داس کو لازماً جگہ دینی ہوگی۔

قصے میں کچھ ضمنی کردار بھی ہیں۔ چیتن کی بیوی چندا ہے جو خوب رو نہیں لیکن وفا اور پیار کی پتلی ہے۔ اسے اپنے شوہر پر بےپناہ اعتماد ہے۔ بھولی لڑکی۔!

چیتن کا بڑا بھائی رامانند ہے جو پڑھ کے نہ دیا۔ اس کا باپ چیتن کی نسبت اسے زیادہ چاہتا تھا۔ اس کی شادی ہو گئی پھر بھی وہ کسی کام سے نہ لگا۔

"کام کے نام پر وہ تاش اور شطرنج کھیلنا ہی جانتے تھے اور شریمتی چمپا دیوی (بیوی) کے چیخنے، چلانے، رونے، پیٹنے، روٹھنے، منے، طعنوں اور کوسنوں کا اس پہنچے ہوئے رواقی (STOIC) کی بردباری پر کوئی اثر نہ پڑتا تھا۔" (ص ۴۹، ۴۸)

ان کی بیوی کے ان پر ناراض ہونے کو طوفان کے استعارے میں یوں درشایا ہے۔

"تب اوپر آنگن میں طوفان نے کتنا زور پکڑا، کتنے بادل گرجے، کتنا پانی برسا، یہ سب اسے کچھ معلوم نہ ہوا۔" (ص ۴۹)

شادی کے بعد اس کا خاص مشغلہ تاش اور شطرنج کھیلنا تھا۔ چیتن ان تاش کے رسیاؤں کے بارے میں سوچتا ہے۔

"یہ لوگ کس طرح اس بیکار کھیل کے لیے وقت نکال لیتے ہیں؟ کیسی ہے ان کی زندگی؟ نہ کوئی کام نہ کاج، نہ امید نہ ولولہ۔ بس کسی طرح وقت کو ذبح کیے جاتے ہیں۔" (ص ۴۲)

"کیڑے ۔۔ اس نے دل ہی دل میں انتہائی نفرت سے کہا کسی دن یوں ہی موت کے منھ میں چلے جائیں گے۔" (ص ۴۶)

بھائی رامانند نے لانڈری کھولی، لیڈری کی، دونوں میں ناکام رہے۔ آخر چیتن کے پاس لاہور گئے اور دانتوں کے ڈاکٹر بن گئے جیسا کہ اشک جی کے بڑے بھائی بنے تھے۔

چونکہ ناول کے کردار پنجاب کے نچلے متوسط ہندو طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے اس میں اس طبقے کی زندگی کو جزئیات کے ساتھ اسیرِ قرطاس کیا گیا ہے۔ اس میں نہ صرف میاں بیوی کے جھگڑے کو پیش کیا گیا ہے بلکہ ساس بہو، دیورانی جٹھانی اور محلّے کی عورتوں کے تنازعوں پر بھی توجہ کی ہے۔ پڑوسنوں کی لڑائی کی تو یہ قاموس ہے اس لیے بار بار اس کا ذکرِ خیر چھیڑا جاتا ہے۔ چند مثالیں:

"ان کی (سناروں کی) چنچل عورتیں لڑائی کے فن میں پورے طور سے ماہر تھیں اور چونکہ فن برائے فن میں ان کا پورا یقین تھا اس لیے نہ صرف خود لڑکر حظ اٹھاتی تھیں بلکہ

اچھی بھلی سہیلیوں کو لڑا کر تماشا دیکھنا بھی ثواب سمجھتی تھیں۔" (ص ۵۸)

چیتن کے مکان کے سامنے کے مکان میں کوئی شخص رحیم چنگڑ رہتا تھا "جس کی بیوی فاطاں (فاطمہ) صبح سے لے کر شام تک ایسی طبع زاد گالیاں دیتی ہے کہ روح کانپ جاتی ہے۔ کمبخت نے ایسا غضب کا دماغ پایا ہے کہ ایک گالی سے دوسری گالی کبھی نہیں ملتی۔" (ص ۹۷)

اس قبیلے کے ایک رکن کی شیریں سخنی کا نمونہ ملاحظہ ہو:

"اور ان خصم کھانیوں کو میں کیا کروں جو میرے دروازے پر آ کر مرتی ہیں ابھی کل ایک رنڈی کا کتڑا سارے دن دروازے پر بندھا رہا۔ آنا جانا مشکل ہو گیا۔۔۔۔۔' خصم کو اپنے تو کھا، رنڈی تو ہو' عین کونے میں لالہ جنگی لال کی ماں اسی طرح ایک دھوتی میں جسم کو چھپاتی ہوئی کھڑکی میں آ بیٹھی۔" (ص ۲۲۱)

اردو داستانوں، مثنویوں اور ناولوں میں مسلم فرقے کی شادی کی رسوم کثرت سے ملتی ہیں لیکن ہندوؤں کے بیاہ کی رسوم نایاب یا کم یاب ہیں۔ اس ناول میں ص ۱۴۷ سے ۱۵۴ ہندوؤں بالخصوص پنجابی ہندوؤں کی شادیوں کا تفصیلی بیان ہے دو جملے:

"شادی سے پہلے دولہا دلہن کو بیاہ کے منڈپ پر لے جانے والی تمام رسمیں سنگیت کے پس منظر میں ادا ہوتی ہیں۔ پھر برات کا خیر مقدم گانوں سے ہوتا، گھوڑی کی رسم اور بھانورے میٹھے مدھ بھرے نغموں کی چھاؤں میں تکمیل پاتے، برات کا کھانا میٹھی میٹھی سیٹھنیوں کے ساتھ دیا جاتا اور بہو کی سہیلیاں انھیں گانوں میں دولہا اور دولہن کو بڑی بھید بھری باتیں بتا دیتیں۔" (ص ۱۵۰)

انسانی زندگی میں جنم، شادی اور موت تین اہم ترین سنگ میل ہیں۔ کسی جوان عورت کے شوہر کی موت اس کے لیے کتنا المیہ ہوتی ہے، شاید ہندو سماج میں کچھ اور زیادہ۔ لکھتے ہیں:

"ہندو بیوہ کی زندگی آج بھی اتنی سہل نہیں لیکن اس وقت تو بھیڑیوں میں گھری ہوئی بے بس ہرنی کے مانند تھی۔ سسرال میں کسی طرح کا ذاتی حق نہ ہونے کی وجہ سے بارہا ہندو بیوہ کو کسی دیور یا جیٹھ، یا ایسے ہی کسی دوسرے رشتہ دار کی پناہ لینی پڑتی تھی اور اس پناہ کی قیمت بھی اسے بھرپور چکانی پڑتی تھی۔" (ص ۴۵)

لڑکپن میں چیتن نے ایک لڑکی کُنتی کو چاہا تھا اور وہ بھی دور سے اس کی ہمت افزائی کرتی تھی، اس کی شادی ہوگئی لیکن وہ جلد ہی بیوہ ہوگئی چیتن بھی شمشان میں گیا۔ کیسا غمگین منظر ہے۔

"اور چیتن نے دیکھا کہ تپتی ریت میں ننگے پاؤں، سفید ساڑھی پہنے، حیران سی، لُٹی پٹی سی، کھوئی کھوئی سی کنتی آگے بڑھی۔ اس کی آنکھیں نہ جانے خلا میں کہاں بھٹک رہی تھیں۔۔

۔۔۔۔۔۔ اس کا کندن سا رنگ برف سا سفید ہوگیا تھا" (ص ۱۲۹)

"چیتن نے دیکھا کنتی ننگے پاؤں، ویسی ہی کھوئی کھوئی سی چلی آرہی ہے گیلی دھوتی اس کے جسم سے چمٹی ہوئی تھی اور اس کے چہرے پر وہی حسرت تھی، آنکھوں میں وہی گہرا، عمیق غم" (ص ۱۳۱)

اور شمشان گھاٹ کا یہ مرگ زدہ منظر دیکھیے۔ بوڑھی عورتیں۔

"ان میں سے کچھ اپنی زندگی میں کئی شادیاں اور موتیں دیکھنے کے بعد اب خود آہستہ آہستہ موت کی طرف سرکنے والی بوڑھیاں تھیں۔ جھکی جھکی کمریں، ہلتے ڈولتے گوشت پوست سے محروم جسم، لہنگے پہنے، گیلی دھوتیاں ہاتھوں میں تھامے، گیلے دوپٹوں سے اپنے ننگے جسم لپیٹے، اپنے بے دانت کے پوپلے مسوڑھوں کو چباتی موت کے متعلق اپنے تجربوں کا تبادلہ کرتی چلی آرہی تھیں۔ کچھ ادھیڑ تھیں۔ گھاگھرے اور دھوتیاں پہنے، گلے میں گیلی قمیصیں اور سر پر گیلے دوپٹے اوڑھے۔۔۔۔۔۔" (ص ۱۳۰)

کتاب میں کہیں کہیں علاقائی ناول کا انداز آگیا ہے۔ اس عہد کے پنجاب کے ماحول کو خوب خوب پیش کیا ہے مثلاً وہاں کے اردو اخباروں کا عملہ ہے جن کے ایڈیٹر یا مالک نوعمر صحافیوں کی چھپائی لینے کی فکر میں رہتے تھے۔ وہاں کے سی حرفی کہنے والے بیت باز عوامی شعرا تھے جو نچلے طبقوں مثلاً بہشتی، نیچہ بند وغیرہ سے تعلق رکھتے تھے لیکن مقبولیت کی لہروں پر بہتے تھے۔ ان کے مشاعرے، ہلکہ یوں کہیے۔ مجادلے ہوتے تھے جن میں سر پھٹول بھی ہو جاتی تھی، الزام تھا کہ ان کے شاگرد دراصل ان کے محبوب لونڈے ہوا کرتے تھے، اور آریہ سماج کے سدھارک تھے جو گیت اور غزل کے پردے میں سماج سدھار کیا چاہتے تھے۔ سناتن دھرم اور آریہ سماج کے مجادلوں کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے مثلاً شملہ میں ایک ملا جلا مشاعرہ کوی سمیلن ہوا جس کی صدارت کو یراج

نے کی ایک لاابالی شاعر نے ہندوستان کی زبوں حالی کے تدارک کے لیے بھگوان کرشن سے التجا کی۔

آج تو بھگوان پھر اوتار

"لیکن ابھی اس نے پہلی سطر ہی پڑھی تھی کہ بھگوان شنکر کا روپ دھارن کیے ہوئے ایک نوجوان اسٹیج پر آیا...... اپنے جوش میں صدر کی اجازت لیے بغیر وہ گرجے کہ آریہ سماج کے سدھانتوں کے ورودھ وہ کسی کو تاکو سہن نہ کریں گے۔ کرشن کو بھگوان کہنا اور انھیں اوتار ماننا آریہ سماج اور اس کے سدھانتوں کا گھور اپمان ہے۔" (ص ۹۰۔۸)

یہ پنجاب ہی میں ممکن تھا، یوپی میں نہیں کیونکہ پنجاب میں آریہ سماج بہت مضبوط ہے۔ ناول میں کئی جگہ پنجابی گیتوں کے ٹکڑے جوڑ کر ماحول کو پنجابیایا گیا ہے۔ اس عہد کا کوئی بہت مشہور مقبول گانا تھا۔

تو نیا وجدانا تارِ بنا
اُن رینیدی نایار بنا

اشک لکھتے ہیں:

"نہ جانے اس گیت کا خالق کون تھا؟ نہ جانے اسے پہلے کسی میراثی، کسی قصہ گو یا کرتارپور کی بیساکھی میں آئے ہوئے کسی نوجوان جاٹ نے بنایا تھا لیکن اپنی جدت، فطرت، اور سیکس اپیل کے سبب چند دنوں ہی میں یہ دوآبہ تو دور رہا، صوبے کے ایک کونے سے لے کر دوسرے کونے تک پھیل گیا۔ شہروں میں، دیہاتوں میں یہاں تک کہ دور افتادہ پہاڑی مقامات میں (قدرے ترمیم یا تنسیخ کے بعد) گایا جانے لگا۔........

"اس وقت تو ہے کی ہر دلعزیزی کو دیکھ کر صوبے میں اخلاق کے ٹھیکہ دار جاگے اور انھوں نے مہذب گھرانوں میں اس سوقیانہ اور مخرب الاخلاق گانے کی ممانعت کردی۔" (ص ۳۶۲۔۳۶۱)

چیتن پراگندہ روزی، پراگندہ دل نوجوان ہے۔ کوبراج کے روپ میں اسے سرمایہ داروں کے ہتھکنڈوں کی جھلک دکھائی دی۔ ادھر اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کا زور تھا۔ جس کی وجہ سے مصنف نے چیتن کے ذہن میں بار بار طبقاتی تقسیم پر غم و غصّہ کو ندا دیا ہے۔ ایسے چند انقلابی اور

احتجاجی خیالات کی جھلک دیکھتے چلیں۔

شملہ میں ایک انگریز کو رکشا میں دیکھ کر:

"دھوپ سے اس انگریز کا گنجا سر چمک رہا تھا اور قلیوں کے پاؤں ننگے تھے۔ جیتن کو لگا جیسے دنیا کا سب آرام، ساری آسائش چند گنجے آدمیوں کے حصے میں آئی ہے، باقی تو سب ان کی سواری کو کھینچنے والے جانور ہیں"۔۔ (ص ۲۷۷)

ایک دفعہ کویراج نے اس کے کمرے کے سامنے گزرتے ہوئے ہنستے ہنستے پنجابی زبان میں کہاہ گھوڑیا تو کم کام کچھ جیا دا کھنیں کر رہیا،،

"اسے محسوس ہوا کہ وہ جے دیو، یادرام (کویراج کے ملازم) سب گھوڑے ہی تو ہیں کویراج جی کی شہرت کی گاڑی میں جتے ہوئے ہیں۔ اور یہ احساس گویا زہر میں بجھے ہوئے تیر کی طرح اس کے دل کو چیرتا ہوا چلا گیا۔ یہ اتنے کلرک، مزدور، کسان یہ سب گھوڑے ہی تو ہیں۔ اس نے سوچا۔ گاڑیاں الگ الگ سہی لیکن کام تو سب ایک جیسا ہی کر رہے ہیں اپنے سکھ اور آرام کی پرواکیے بغیر، پسینے سے تر تھکان سے چور" (ص ۲۸۴)

یہ حسّاس بیان بہت لمبا ہے۔ پورا صفحہ پڑھنے سے تعلّق رکھتا ہے۔

شملہ میں ہنومان کے مندر میں کویراج نے بندروں کو چنے کھلائے تو:

"جیتن چپ چاپ کھڑا ان بندروں کو دیکھتا رہا اور دیکھتے دیکھتے اس کے سامنے وہ بندر موٹے موٹے سیٹھ، زمیندار، نواب، راجے، افسر اور لیڈر بن گئے اور چنے کے دانے چاندی سونے کے سکے اور جیتن نے اپنے آپ کو ان میں پایا جو مجبوری سے دُم ہلاتے ہوئے کویراج کے پیچھے پیچھے چلے جا رہے تھے" (ص ۲۸۹)

اور پھر اسے مارکسی گیان مل جاتا ہے:

"اسے معلوم ہوا کہ وہ جس دنیا میں بستا ہے اس میں دو طبقے ہیں۔ ایک میں ظالم ہیں، بے انصاف ہیں دوسروں کی محنت کا ناجائز فائدہ اٹھانے والے ہیں، دوسرے میں غریب ہیں، مفلس، سادہ لوح، مجبور اور لاچار ہیں جو پسینے (کذا جینے؟) کے لیے دھوکا اور فریب کھانے کے لیے بنے ہیں" (ص ۳۱۵)

چیتن مذہب کا بھی مارکسی تجزیہ کرتا ہے۔

"یہ دھرم سرمائے ہی کا دوسرا روپ نہیں کیا؟ سرمائے ہی کی طرح غریبوں اور معصوموں کی خون پسینے کی کمائی پر پھل پھول کر موٹا نہیں ہو رہا کیا؟" (ص ۲۸۹)

"ان مندروں سے بھولی بھالی اَن پڑھ غریب معصوم جنتا کا خون جس طرح چوسا جا رہا ہے جس طرح یہ مندر سرمائے کے ستون بنے ہوئے ہیں۔ اس بات کی طرف اس کا دھیان کیوں نہیں گیا؟" (ص ۲۹۰)

ہندوؤں کا مذہبی عقیدہ ہے کہ اس جنم کے سکھ دکھ پچھلے جنم کے کرموں کے پھل ہیں مصنف کھوکھلی مذہبی رسوم اور توہم پرستی پر ضرب کاری لگاتا ہے۔ اس سلسلے میں چیتن اپنے محلے کے بقماش لیکن مذہبی لوگوں کا نقشہ پیش کرتا ہے۔

"اور یہ تمام لوگ تعلیم کے سخت مخالف، سادھو سنتوں پیروں فقیروں کے عقیدت مند، مندروں، مسجدوں، قبروں اور درگاہوں کے چکر کاٹنے والے گنڈے تعویذ ٹونے ٹونکوں میں یقین رکھنے والے، علی الصبح اٹھ کر کنوؤں اور مندروں کے چبوتروں کو دھونے والے اور صبح شام رامائن، اور مہابھارت گیتا یا بھاگوت کا پاٹھ ان کے اشلوکوں کا مطلب سمجھے بغیر کرنے والے اور اس جنم کے سارے دکھوں کو گزشتہ جنم کے کرموں کا پھل بھوگ کر اپنا آئندہ جنم سدھارنے کی فکر میں اس جنم کو اور بھی دکھی بناتے تھے۔"

(ص ۳۴۴)

چیتن کی ماں بتاتیں کہ سارے امیر اچھے کرم لے کر پیدا ہوئے ہیں اور سارے کوڑھی بہت برے کرموں کے ساتھ۔ چیتن براہِ راست سوال کرتا ہے۔ وکیلوں کی طرح جرح کرتا ہے۔ اور اس عقیدے کو مشکوک بنا دیتا ہے:

"چیتن کی سمجھ میں یہ بات نہ آئی۔ کیسے معلوم ہو، کون سا دکھ پچھلے جنم کا پھل ہے اور کونسا اس جنم کا؟ پھر یہ بھی کیسے پتہ چلے کہ اس حد پر پچھلے جنم کے کرم ختم ہوتے ہیں اور نئے جنم کے شروع ہوتے ہیں۔ ایک آدمی دوسرے کو قتل کرتا ہے اور پھانسی پاتا ہے ہوسکتا ہے کہ مقتول نے قاتل کو پچھلے جنم میں قتل کیا ہو جس کا بدلہ اسے اس جنم میں

ملا ہو۔ پھر اسے پھانسی کیوں ملی ؟ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پھانسی کی سزا اسی جنم کے کرم کا پھل ہو۔۔۔۔۔۔ وہ جب ان کوڑھیوں کو دیکھتا دھرم کرم کا مسئلہ تمام الجھنوں کے ساتھ اس کے سامنے آجاتا۔" (ص ۱۴۴ - ۳۴۴، ۳۴۰)

اس جگہ اشک پہلے مشکک بنتے ہیں پھر مفکر وہ معمولی سے واقعات کو دیکھ کر فکر میں کھو جاتے ہیں۔ ایک سکھ سپاہی نے ایک سائکل سوار کو بتی اور بریک نہ ہونے پر چالان کر دیا۔ اس پر اشک صاحب گہری سوچ میں پڑ جاتے ہیں سوار کہتا ہے:

"غلطی ہو گئی۔ سردار جی گناہ معاف۔"

چیتن ہنسا۔ غلطی اور گناہ۔ کتنی اضافی باتیں ہیں۔ وہ روز اسی طرح بتی اور بریکوں کے بغیر سائیکل چلاتا ہوگا۔۔۔۔۔۔ سوسائٹی کی نگاہ میں گناہ ظاہر ہونے والی غلطی کا نام ہے۔ بڑے سے بڑا گناہ گار اگر اپنے گناہوں کو سماج کی نظر سے چھپا سکتا ہے تو وہ بڑا نیکوکار ہے۔ پھر سزا، معافی، رحم اور فرض۔ کیا یہ سب اضافی چیزیں نہیں۔" (ص ۱۸۶)

اس ناول میں اگر ایک طرف شدت کے سماجی شعور اور ترقی پسندی کا پتہ چلتا ہے تو دوسری طرف ادب لطیف کی اداس، فراری رومانیت کی بھی کمی نہیں۔ رومانی شخص ہمیشہ کسی نامعلوم شفق زار کے خواب دیکھتا ہے۔ چیتن بھی یہی کچھ کرتا ہے۔

"چیتن جب بھی زندگی سے بھاگتا تھا اسے قدرت یا فن کی گود ہی میں سکون ملتا تھا۔ بچپن میں وہ فن سے دور تھا لیکن قدرت اپنا وسیع آنچل کھولے ہمیشہ اس کے خیر مقدم کو تیار رہتی۔۔۔۔۔۔ فن فطرت کا بچہ ہی تو ہے۔ فطرت کے وسیع لہلہاتے مرغزاروں، طویل و عریض ویرانوں۔۔۔۔۔۔ اور نت نیا رنگ بدلنے والی سمتوں کو دیکھ کر انسان کے دل میں ہزاروں مسرت اور غم بھرے جذبات لہرانے لگتے ہیں۔" (ص ۴۳۱)

"وہ سوچتا بس ایک دن اس ماحول سے اوپر اٹھ جاؤں گا۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔۔۔ اس کے تخیل کے سامنے زندگی کا بے کنار سمندر اپنی بے پناہ موجوں کے ساتھ آجاتا۔۔۔۔۔ اور سوچتا۔ وہ تن تنہا کشتی کو لے کر چل پڑے گا، ان موجوں کو چیرتا ہوا دوسرے کنارے پہنچ جائے گا۔" (ص ۳۱۵)

"وہ سوچتا کہ وہ گیت لکھے گا، اس کی بیوی گائے گی ..... وہ دریا پر جایا کریں گے۔ راوی کے ریتیلے کناروں پر گھوما کریں گے، لہروں کا ہلکا ہلکا ترنم ساز کا کام دے گا اور دونوں وقت کی قید سے آزاد ہو کر سدھ بدھ بھول کر گایا کریں گے ...... سُروں کے پنکھ لگا کر سنگیت کے وسیع و بے کنار آسمانوں میں اُڑتے پھریں گے، محویت کے عمیق ساگر دوں میں ڈوب کر اپنی ہستی سے بے خبر ہو جایا کریں گے۔" (ص ۲۸۳)

کیا شعریت ہے، کیا رومانیت ہے، حقیقت سے کیا فرار ہے! اشک شاعر ہیں اسی لیے ناول میں شاعرانہ بیانات بھرے پڑے ہیں۔ یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ چیتن کے دل میں انقلابی حدّت زیادہ ہے کہ رومانی سوز۔ شاید اردو کے کسی ناول کا ہیرو اتنا زیادہ خواب دیکھنے والا نہ ہو جتنا "گرتی دیواریں" کا ہیرو۔ "گرتی دیواریں" ایک نظر اس نام کی وجہ تسمیہ پر بھی ڈال لی جائے۔ یہ کون سی دیواریں ہیں جو گر رہی ہیں؟

اپنے محلے کی توہم پرستی دیکھ کر چیتن سوچتا ہے کہ وہ سارے محلے کو جڑ سے کھود کر پھینک دے:

"لیکن دوسرے لمحے اس کو خیال آتا ہے کہ ایک محلہ کھودنے سے کیا ہوگا؟ لاعلمی غریبی اور بے کاری نے تو ہر محلہ ایسا ہی بنا رکھا ہے۔ سارے ملک کی خستہ اور بوسیدہ دیواروں کو گرا کر نئے ملک، نئے سماج اور نئی نسل کی داغ بیل ڈالنے کی ضرورت ہے۔"

(ص ۳۴۴)

وہ شادی شدہ ہونے کے باوجود نیلا کو چاہتا ہے لیکن سماج اس کی اجازت نہیں دیتا۔ وہ ان اخلاقی بندھنوں کو گرا دینا چاہتا ہے:

"عقل، مذہب، اخلاق، سماج، بیاہ — یہ سب دیواریں جو حقیقی زندگی میں اس محبت کو گھیرے ہوئے تھیں تصور کی دنیا میں یکایک زمیں دوز ہو گئی تھیں۔" (ص ۱۰۵)

یہ دیواریں رومان کی راہ میں حائل ہوتی ہیں۔ ناول کے آخری صفحے پر اس کی نظر میں وسعت آجاتی ہے۔ وہ اپنی ذات کے خول سے نکال کر معاشرے کے نشیب و فراز کو دیکھتا ہے، معاشی طبقات کے بیچ لاتعداد دیواریں۔

"اس غلام دیش کے بیشتر مرد عورتوں، فرقوں اور قوموں کے درمیان ایسی ہی لاتعداد دیواریں کھڑی ہیں۔ کویراج میں اور اس میں اس میں اور بے دیو (کلرک) میں بے دیو اور یادرام (گھریلو ملازم) میں۔ ان دیواروں کی کوئی انتہا نہیں۔ اس تاریک خاموشی میں چیتن نے بے شمار لوگوں کی خاموش سسکیاں سنی تھیں جو ان دیواروں میں بند تھے اور نکلنے کی راہ نہ پا رہے تھے۔ ان دیواروں کی بنیادیں کہاں ہیں؟ یہ کب گریں گی کیسے گریں گی؟"

(ص ۵۰۳)

سماجی شعور اور خواب کا امتزاج۔

ناول میں استعاروں سے بھرپور کام لیا گیا ہے۔ جگہ جگہ قلمی پیکر تراشے گئے ہیں جو قلم کی مختصر حرکت کا نتیجہ ملاحظہ ہو۔

"پنواڑی کی دکان کے سامنے دو آتری ہوئی کسبیاں پان چبا رہی تھیں۔" (ص ۱۲)

"وہ مسکراہٹ ڈیوڑھی کی تاریکی کو جیسے روشن کرتی ہوئی کوندے کی لپک سی کم ہوگئی۔"

(ص ۶۳)

"تمام نفرت ایک گولا سا بن کر اس کے حلق میں اٹک گئی۔" (ص ۲۹۲)

"یہ تو خودی کے فلک بوس سنگھاسن پر بیٹھا کوئی دوسرا ہی شخص ہے۔" (ص ۲۹۳)

"ان مناظر کو پھر فراموشی کے اتھی تاریک غاروں میں ڈھکیل کر" (ص ۳۶۵)

موسیقی کے پروفیسر سنگھ کے بولنے پر" چیتن کو محسوس ہوا جیسے دوپہر کے سناٹے میں کسی پالتو ہرنی کے پیر میں بندھا ہوا تنہا گھنگھرو بج اٹھا ہو۔" (ص ۳۷۰)

ہندو بیوہ "بھیڑیوں میں گھری ہوئی بے بس ہرنی کے مانند تھی۔" (ص ۴۵)

"فن کے بحر بے کنار سے دو چلو بھر لیے جائیں۔" (ص ۴۷۲)

خود ناول کا نام بھی ایک استعارہ ایک لفظی پیکر ہے۔

ہندی میں بعض نقادوں نے اس ناول کی بہت تعریف کی، بعض نے تنقیص، اس کے تیسرے حصے "ایک ننھی قندیل" کو بعض لوگوں نے سوقیانہ اور عریاں قرار دے کر دی۔ پبلک لائبریری سے نکلوا دیا۔ راقم السطور نے اسے نہیں پڑھا اس لیے اس پہلو پر رائے نہیں دے سکتا

خواجہ احمد عباس نے انگریزی، اردو اور ہندی بلٹز میں دلّی پبلک لائبریری کے فیصلے کے خلاف احتجاج کیا دوسروں نے بھی اس کی تائید کی جس کے بعد لائبریری نے اس پر سے امتناع واپس لے لیا۔

مغرب میں اس ناول کی بہت قدر ہوئی۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے پتھر البتھر کے مقدمے میں اور میں نے انجو باجی، کے مقدمے میں مغربی قدر شناسوں کی تفصیل دی ہے اب میں نے اشک صاحب سے صحیح جزئیات حاصل کیں جن کا خلاصہ یہ ہے۔

(۱) لیلن گراڈ کے مشہور مستشرق الیکسی بارانکوف نے ۱۹۵۶ء میں اس کا ایک مختصر ایڈیشن چیتن کے نام سے شائع کیا اور اس پر ایک مضمون بھی لکھا۔

(۲) جرمن پروفیسر پیسٹر گیا فکے (GAEFKE) یوتریخت یونیورسٹی ہالینڈ کی اورینٹل اسٹڈیز کے صدر تھے۔ انھوں نے جرمن زبان میں ہینڈ بک آف اورینٹل اسٹڈیز کے سلسلے میں ہندی ناولوں پر ایک کتاب لکھی۔ اس میں گرتی دیواریں، پر داہموں انہدام (COLLAPSE OF ILLUSIONS) کے نام سے ایک باب لکھا۔

جرمن زبان میں ایک قاموسی لغت کنیڈلرز لیکسکاں (LEXICON) کے نام سے مرتب ہوئی۔ گیافکے نے اس میں "گرتی دیواریں" پر ایک کالم لکھا۔ ۱۹۷۴ء میں وہ امریکہ کی پنسل وینیا یونیورسٹی میں اورینٹل شعبے کے صدر ہو کر چلے گئے۔ تب گرتی دیواریں" کا چوتھا حصہ بھی شائع ہو چکا تھا۔ انھوں نے ایک طرف تو اس ناول کے بارے میں امریکہ کی مختلف یونیورسٹیوں میں تقریریں کیں دوسری طرف ۱۹۷۵ء میں اس پر پھر لکھا۔ وِس باڈن مغربی جرمنی سے، ہندوستانی ادب کی تاریخ، کے نام سے ایک سلسلہ شائع ہوا۔ اس کے تحت گیا فکے نے "بیسویں صدی میں ہندی ادب" کے عنوان سے ۱۹۷۸ء میں ایک کتاب لکھی۔ اس کتاب کے ساتویں باب میں "گرتی دیواریں" کے چاروں حصوں پر آزادی کے بعد کے ناول، کے عنوان سے ایک مقالہ لکھا۔ اس میں وہ اسے چیتن سائکل کا نام دیتے ہیں اور اس کے بعد لکھتے ہیں۔ "THE ONLY GREAT CYCLE EXISTING IN HINDI PROSE"

اس میں انھوں نے ۱۹۴۷ء کے بعد کے ہندی ناولوں پر"گرتی دیواریں" کے اثرات کی نشاندہی کی اور اس کے ہندی نکتہ چینیوں کو جواب دیا۔ انھوں نے اشک کو لکھا کہ آپ ہندوستانی نقادوں کی مخالفت رایوں کی پروا کیے بغیر ناول کو مکمل کر دیں۔

(۳) ڈیوک یونیورسٹی ڈرہم میں ایک پنجابی رمیش شونک مشرقی شعبے کے صدر ہیں انھوں نے "گرتی دیواریں" کے پہلے تین حصّوں کے پس منظر میں اپنا تحقیقی مقالہ
کے عنوان سے لکھا۔

(۴) فرانس میں مسز نکول بلبیر (NICOL BALBIR) نے اس پر مضمون لکھا۔ انھوں نے اشک کی مشہور کہانی 'کونپل' اور ہندی کے یک بابی ڈرامے 'سوکھی ڈالی' کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا۔ وہ ہر سال اپنے شاگردوں کو اشک کے افسانے پڑھاتی ہیں۔

(۵) اٹلی میں پروفیسر تر بیانی (TURBIANI) نے اس ناول پر لکھا۔

۸ر فروری ۱۹۸۴ء کو اشک صاحب نے مجھے یہ ناول بھیجا اور ۱۲ر فروری ۱۹۸۴ء کے خط میں لکھا۔

"گرتی دیواریں" شائع ہو گیا۔۔۔۔۔ "گرتی دیواریں" کی طرز کا کوئی ناول اردو میں نہیں ہے۔ میں نہیں جانتا آپ کو یہ پسند بھی آئے گا کہ نہیں، آپ پورا پڑھ بھی پاویں گے یا نہیں۔ جب ہندی میں چھپا تھا تو ایک میگزین میں چار نقادوں کے تبصرے ایک ساتھ شائع ہوئے تھے۔ ایک نے اسے پریم چند کی روایت میں اتنا ہی عظیم مانا تھا جیسے گؤدان، دوسرے نے بھی لکھا تھا چیتن اس کا ہیرو نہیں بلکہ وہ کنیوس ہے جس پر اشک نے نچلے متوسط طبقے کی زندگی کی تصویر کشی کی ہے۔ تیسرے نے کہا تھا کہ یہ خالص کوڑا (RUBBISH) ہے اور اس (RUBBISH) کو پڑھنے کی خاصی قیمت بھی دینی پڑتی ہے۔ چوتھے نے کہا تھا کہ یہ بہت (DIGRESSIVE) ہے۔ حجم میں نصف ہونا چاہیے تھا۔ وغیرہ وغیرہ۔

"مجھے تو امید نہیں کہ ناول پڑھا بھی جائے گا لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا اس کے قارئین کی تعداد بڑھتی گئی۔ لوگوں نے اسے دوسری تیسری بار بھی پڑھا اور

پسند کیا اور مجھے خط لکھے۔ میں تو ایک OBSESSION کا مارا اسے لکھ رہا ہوں۔ کیسا بنا ہے۔ کچھ نہیں کہہ سکتا۔ جب جب پڑھا ہے خام لگا ہے اور کچھ نہ کچھ بدل دیا ہے۔"

اس اقتباس میں ناقدری پر تخلیق کار کے دل کی کسک بہہ رہی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ فن کار کے تخلیقی عمل، اس کی خوب سے خوب تر کی تلاش بھی نمایاں ہے۔ میں نے اس ناول کو مئی ۱۹۸۳ء میں پڑھا اور اس سے متاثر ہوا۔ میں اس وقت تک کبھی شملہ نہیں گیا تھا۔ اسے پڑھ کر چند روز کے اندر ہی شملہ پہنچا اور ناول میں مذکور مقامات دیکھے۔

یہ مبالغہ نہیں کہ حقیقت نگاری میں یہ پریم چند کے ناولوں سے کم نہیں لیکن گئودان میں جو طبقاتی شعور ہے، جس طرح ملک کے ایک اکثریتی طبقے (کسانوں) کے معاشی مسائل اور ارمانوں کی تصویر کشی کی گئی ہے گرتی دیواریں کا مسئلہ اتنا آفاقی نہیں لیکن اسے ایک فرد کے تجربات و واردات کی کہانی نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ نچلے متوسط طبقے کے تمام بے روزگار اور کم روزگار نوجوانوں کی ذہنی اتھل پتھل کا رزمیہ ہے جس میں ان کے اور ان کے استحصالی طبقوں کے اتنے زیادہ افراد کی نفسیات و سماجیات کو سمادیا ہے۔ اس کا کینوس شہروں کے تمام سفید کالر نوجوانوں کا احصاء کرتا ہے۔ اردو میں ایسے مطالعے کم ہیں جو اتنے وسیع ہونے کے ساتھ ساتھ اتنے عمیق اور جزنیاتی بھی ہوں۔

"گرتی دیواریں" کا تعارف اور تبصرہ ختم ہوا لیکن میں نے بیت الغزل تو بچا رکھی ہے۔ چاہتا ہوں کہ مضمون کو اشکؔ صاحب کے دل کش و دل فریب اقتباس پر ختم کروں۔ ترقی پسند جمالیت پرست چیتن کے یہ خیالات نثری نظم ہیں کہ شعر منثور؟

• بھوک ... اگر کہیں یہ بھوک نہ ہوتی، پیٹ بھرنے کی یہ لاچاری نہ ہوتی، اسے ہرگز اخبار والا اور کویراج جیسے سرمایہ داروں کی غلامی نہ کرنی پڑتی۔ دنیا کی لاانتہا وسعتوں میں وہ آزاد اور بے فکر گھومتا۔ بلا سے اس کے تن پر کپڑے نہ ہوتے، بلا سے اس کے پیروں میں جوتے نہ ہوتے، وہ ان سب سے بے نیاز لگاتار سفر کرتا۔ پہاڑوں پر جا کر برفانی چوٹیوں کی سیمیں رعنائیوں کا نظارہ کرتا، صبح اور شام کے خوبصورت رنگوں میں ان کی ہر لحظہ بدلتی ہوتی چھب کو دیکھتا۔ گنگناتے ہوئے جھرنوں کے پاس بیٹھ کر گھنٹوں

ان کا مدبھرا سنگیت سنتا، افق اور شفق کی رنگینیوں کا مشاہدہ کرتا۔ اس محبوب کا پتہ لگاتا جس کی تلاش میں یہ بے تکان بہنے والی ندیاں دن رات سرگرداں ہیں، لگاتار کروٹیں بدلتے بے خواب، بیدار سمندر کی بے کلی کا راز ڈھونڈھتا، سورج اور چاند کی بے کنار بے چینی، امڈ گھمڈ کر چھاتے گرجتے، برستے اڑتے ہوئے بادلوں کا جنون، آسمان کی بلندیوں میں اڑنے والے طیور کا تجسّس، سب کی تھاہ پالیتا اور اس لافانی حُسن وسنگیت انقلاب اضطراب سب میں ڈوب کر ان کی دھڑکن کے ساتھ اپنے دل کی دھڑکن کو ہم آہنگ کر کے زندۂ جاوید نظموں کی تخلیق کرتا لیکن یہ بھوک! ۔ انسان کے پاؤں میں سب سے پہلی اور سب سے بڑی اور سب سے کڑی بیڑی۔ یہ نہ ہوتی تو شاید انسان کھلونا بننے کے بجائے کھلاڑی بن جاتا اور اس عظیم کاریگر کے برابر جا بیٹھتا۔" (ص ۲۹۸)

# اُتّر پردیش کے لوک گیت

## ایک تخلیقی تحقیق

جب میں الہ آباد یونیورسٹی میں اُردو پڑھاتا تھا (۱۹۷۶ء تا ۱۹۷۹ء) اظہر علی فاروقی صاحب کبھی کبھی براہِ کرم میرے کمرے میں تشریف لے آتے اور کچھ دیر بیٹھ کر چلے جاتے تھے۔ اب معلوم ہوا کہ وہ مجھ سے ایک نسل بڑے ہیں۔ اس وقت میں انھیں 'اردو مرثیہ' کے مصنّف کی حیثیت سے جانتا تھا۔ ان کا شاہکار 'اُتّر پردیش کے لوک گیت' سامنے نہیں آیا تھا۔ جہاں تک مجھے یاد ہے انھوں نے کبھی اس کا ذکر نہیں کیا۔ ۱۹۸۱ء میں ترقّیِ اردو بیورو نے یہ کتاب شائع کی۔ یو۔پی اردو اکادمی نے اس کی مناسب قدرشناسی کرکے اس پر سب سے بڑا تین ہزار روپے کا انعام دیا۔ میں چونکا۔ کتاب کو حیدر آباد یونیورسٹی لائبریری میں منگایا۔

کتاب کو دیکھا تو اس کی قدر و قیمت کا قائل ہوا۔ رشک سا رشک ہوا۔ اب جب کہ فاضل مُصنّف کی ۸۰ ویں سالگرہ پر ایک ارمغاں پیش کیا جارہا ہے میں نے اس کتاب کو بالتفصیل پڑھ کر اس پر ایک تبصرہ لکھا ہے۔ میں مدلّل یا غیر مدلّل مدّاحی کا قائل نہیں۔ اس سے قاری اور تنقید دونوں کے ساتھ ناانصافی ہوتی ہے۔ میں زعمائے ادب کے بارے میں لکھتے ہوئے بھی تصویر کے دونوں رخ پیش کرتا ہوں۔ یہی اس کتاب کے سلسلے میں کر رہا ہوں۔

مغربی زبانوں میں لوک ساہتیہ کی بہت اہمیت ہے۔ ان میں بھی گیتوں سے اہم تر لوک کتھائیں ہیں۔ جنھیں FOLK LORE کہتے ہیں۔ لوک کتھائیں سیکڑوں بلکہ ہزاروں سال پرانی ہوتی ہیں۔ ان میں بنی نوعِ انسان کا بچپن جھلک دیتا ہے اور پیچھے جانے پر ان کا سلسلہ دیومالا (MYTH) سے

مل جاتا ہے۔ لوک کتھا قدیم خود رو نثری ادب ہے تو لوک گیت قدیم شعری ادب۔ ہندوستان کی دوسری زبانوں میں ان اصناف پر کام ہوا ہے۔ ہندی میں لوک کتھاؤں نیز لوک گیتوں پر کافی لکھا گیا لیکن اُردو نے ان عوامی اصناف کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔

اردو تہذیب، تکلف اور آداب کی زبان ہے۔ یہاں روز مرّہ اور محاورے کی صحت پر مباحثے اور مناظرے ہوتے ہیں۔ اس کی فصاحت اور اس کے علومِ بلاغت لوک گیتوں کو کہاں خاطر میں لا سکتے ہیں۔ اردو زبان کا تشخص اس کے محض ستھری کھڑی بولی تک محدود رہنے میں ہے۔ اگر اس میں برج، اودھی اور بھوجپوری جیسی بولیوں کو در آنے دیا جائے تو اردو کہاں باقی رہی، اردو اور ہندی میں کیا فرق رہا؟

علمِ بشریات نے قبائلی ادب میں دل چسپی پیدا کی۔ مغربی علما نے قدیم انسان نیز موجودہ قبائل کے فنونِ لطیفہ کی طرف توجہ کی۔ اشتراکی روس کی پالیسی ہے کہ اپنی مختلف قومیتوں اور چھوٹے گروہوں تک کی خصوصی تہذیب کو برقرار رکھا جائے اور اس کے اہم عناصر کی حوصلہ افزائی کی جائے۔ ان تحریکات کے زیرِ اثر قبائلی اور دیہاتی ادب کا مطالعہ کیا جانے لگا کیوں کہ زندگی جس بھرپور طریقے سے ان کے فنونِ لطیفہ میں پھوٹتی ہے اتنی ترقی یافتہ فنون میں نہیں۔ لوک گیت اپنی دھرتی، اس کے ہوا پانی، پھل پھول، چرند و پرند، اس کے باسیوں کے سادہ رہن سہن، ان کی قرابتوں اور رشتوں، ان کی تمناؤں اور محرومیوں سے اُگے مجڑے اور بندھے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جمہوریتِ ہند لوک ناچ کی خصوصاً اور لوک گیتوں کی عموماً سرپرستی کر رہی ہے۔ یومِ جمہوریت کی تقریب میں انھیں نمایاں مقام دیا جاتا ہے۔ ریڈیو پر لوک گیت تقریباً روزانہ سنوائے جاتے ہیں۔

اردو میں گیتوں پر بہتوں نے لکھا ہے لیکن لوک گیتوں کے مجموعے صرف دیوندر ستیارتھی ہندی اور اردو دونوں میں پیش کیے۔ ہندی میں رام نریش ترپاٹھی کی کوتاکومدی گیتوں کا اہم ترین مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کی کم از کم پانچ جلدیں شائع ہو چکی ہیں لیکن میری نظر سے نہیں گزریں۔ ڈاکٹر قیصر جہاں کے تحقیقی مقالے 'اردو گیت'، (مکتبۂ جامعہ) میں بھی لوک گیتوں پر ایک باب ہے وہ لکھتی ہیں:

• اظہر علی فاروقی نے لوک گیت کے نام سے کاویہ کومُدی کا ایک تشنہ اور ناقص ترجمہ کیا ہے۔ (ص ۱۳۱)

اس جملے میں 'کاویہ کومُدی' غلط نام ہے۔ ان کی کتابیات میں صحیح نام 'کوتا کومُدی' لکھا ہے۔ فہرست کتابیات سے معلوم ہوا کہ فاروقی صاحب کی کتاب 'لوک گیت'، ادارۂ انیس الہ آباد سے شائع ہوئی۔ قیصر جہاں کی کتابیات سے ایک اور ہندی کتاب 'اُتّر پردیش کے لوک گیت'، شائع شدہ شعبۂ اطلاعات (ظاہر احکومتِ یوپی) کا علم ہوا۔ افسوس اظہر علی فاروقی صاحب نے اپنی کتاب کے آخر میں کوئی فہرستِ کتابیات نہیں دی۔ معلوم نہیں انھوں نے کوتا کومُدی سے کہاں تک استفادہ کیا ہے۔ لیکن اردو کتاب کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے بیشتر گیت خود فاروقی صاحب کے جمع کیے ہوئے ہیں۔

فاروقی صاحب نے دیویندر ستیارتھی کی تقلید کر کے لوک گیتوں کو جمع کرنا شروع کیا۔ ان کی کتاب کے شروع میں 'اپنی بات'، پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ کس طرح انھوں نے مختلف پیشہ وروں مثلاً مجاوروں، گویّوں، دھوبیوں اور مختلف خواتین سے (جن میں بعض بدنام اور بد قماش تھیں) مل کر ان کی خاطر تواضع، مالی سلوک، خوشامد درآمد کر کے گیت حاصل کیے۔ افسوس کہ ان کا کسی قدر اندوختہ ضائع ہو گیا۔ ریل کے سفر میں ان کا سوٹ کیس چوری ہو گیا جس میں ان کے جمع کردہ گیت تھے۔ کچھ مواد دیمک چاٹ گئی۔ کچھ کو ان کی عدم موجودگی میں دوسروں نے ردّی میں بیچ دیا۔ اس طرح ان کی کتنی محنت اور کتنی کمائی تلف ہو گئی۔ ان کا یہ مشاہدہ برحق ہے کہ گیتوں کو جمع کرنے کے لیے ٹیپ ریکارڈر ضروری ہے۔ فاروقی صاحب نے اس آلے کی امداد کے بغیر پاپڑ بیل کر کافی گیت جمع کیے لیکن یہ عوامی گیتوں کا عشرِ عشیر ہیں۔

اور یہ دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ ملک میں لوک کلاؤں (FOLK ARTS) کا ایک میوزیم اور لائبریری قایم ہونی چاہیے جس میں مختلف کلاؤں کے نمونے محفوظ ہوں۔ لوک کتھاؤں کو مجموعوں میں قلم بند اور لوک گیتوں کو ریکارڈوں میں صدا بند کر کے ذخیرہ کر دیا جائے۔

فاروقی صاحب نے بجا کہا ہے کہ لوک گیت کی قطعی تعریف نہیں کی جا سکتی لیکن یہ صراحت کافی ہے۔

"لوک گیت کہنے پر عام طور سے وہ گیت سمجھے جاتے ہیں جو دیہات اور دیہاتیوں کی زندگی کے ترجمان ہوں، دیہاتی سماج کی نمائندگی کریں اور جن پر شہری تمدّن اور سماج کی چھاپ نہ ہو اور شاید اسی لیے لوک گیت کی اصطلاح سے پہلے ان کے لیے گرام گیت کا لفظ مستعمل رہا ہے۔ (ص ۱۷)

اس کے ساتھ انھوں نے ایک مزید خصوصیت گنوائی۔

"لوک گیت غیر شخصی اور گمنام ہوتے ہیں، انفرادی نہیں اجتماعی ہوتے ہیں۔ اس کی تحریری سند نہیں ہوتی بلکہ پشت در پشت یادداشتوں میں محفوظ رہتے ہیں۔"

(ص ۲۷)

اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ لوک گیت جتنا پرانا ہوگا اتنا ہی بیش بہا ہوگا۔ گرام گیت سے اہم تر قبائلی گیت ہیں لیکن کوئی تعریف بھی جامع، مانع اور شافی نہیں ہو سکتی۔ فاروقی صاحب کو اس مشکل کا احساس ہے۔ کہتے ہیں:

"اس میں شک نہیں کہ لوک گیت دیہی سماج کے ترجمان ہیں لیکن اگر غور کیا جائے تو لوک گیتوں اور کتابی گیتوں یا شہری گیتوں کو پوری طرح الگ رکھنا دشوار سا ہو جاتا ہے (ص ۴۱)

انھوں نے الہ آباد کے لادنی بازوں کے اکھاڑوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ گیت شہر میں لکھے جاتے ہیں، ان کے مصنّف معلوم ہیں لیکن پھر بھی یہ ہیں لوک گیت۔ حیدرآباد میں شادی کے موقع خواتین کے ڈھولک گیت شہروں میں مروّج ہونے کے باوجود لوک گیت ہیں۔ یہی گیت گاؤں میں بھی گائے جاتے ہوں گے۔ غرض یہ ہے کہ لوک گیت اور شہری گیتوں کے بیچ حد فاصل کھینچنا مشکل ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ایک بات واضح کر دوں۔ فاروقی صاحب کی کتاب کا عنوان 'اتر پردیش کے لوک گیت' ہے۔ اتر پردیش کے اُردو لوک گیت نہیں۔ کتاب میں مختلف بولیوں: اودھی، برج، بھوجپوری وغیرہ کے گیت ہیں۔ ان میں سے بیشتر پر اردو کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ اگر بولیوں کے ادب کو بھی اردو میں شامل کر لیں تو اردو کی انفرادی حیثیت ختم ہو جائے گی۔ اردو اور ہندی میں صرف رسم الخط کا فرق رہ جائے گا جو زبان کے لیے ایک خارجی امر ہے۔

اس کتاب کو دیکھ کر میرے ذہن میں دو باتیں صاف ہو جاتی ہیں۔

۱۔ یہ ایک غیر معمولی عالمانہ کام ہے۔

۲۔ اس میں حشویات کا کافی حصّہ ہے۔

کتاب کے چار حصّے ہیں :

۱۔ مجموعی جائزہ۔ لوک گیت

۲۔ طرزِ معاشرت

۳۔ تقریباتی (سنسکار) گیت

۴۔ پیشہ ور ذاتوں کے گیت۔

کتاب میں ۶۳۲ صفحات ہیں۔ تیسرا باب ص ۳۱۲ سے شروع ہوتا ہے جس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کتاب کا نصف سے زیادہ تمہید ہے جب کہ نصف سے کچھ کم میں گیت دیے ہیں، لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ پہلے دو ابواب میں بھی موقع بہ موقع کافی گیت آ گئے ہیں۔ میں کتاب کا خاکہ کچھ اس طرح تیار کرتا :

۱۔ لوک گیتوں کا جغرافیائی ماحول

۲۔ لوک گیتوں کا لسانی پہلو

۳۔ لوک گیتوں کی معاشرت

۴ لوک گیت کی تعریف، فن اور اقسام

۵۔ خاندانی زندگی اور تقریبات کے گیت

حمل، ولادت، لوری، سالگرہ، شادی، برہ وغیرہ

۶۔ مذہبی اور فلسفیانہ گیت

دوہے، مرثیے، عبرت و فنا وغیرہ۔

۷۔ موسموں اور تیوہاروں کے گیت

۸۔ تاریخی اور سیاسی گیت

۹۔ پیشہ وروں کے مخصوص گیت

۱۰۔ لوک گیتوں کی اہمیت

یہ بھی ممکن ہے کہ چوتھے باب کو سب سے پہلے رکھ دیا جائے۔ بہر حال پس منظر کے پہلے دو ابواب کو مختصر لکھتا۔ فاروقی صاحب نے تاریخی، جغرافیائی، لسانی اور معاشرتی پہلو کو گیتوں کی حد سے آگے پھیلا دیا ہے۔ یہ مسلّم کہ ان موضوعات پر انھوں نے مفید معلومات فراہم کی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ ایک موضوع کی کتاب میں ہر قسم کے علمی مطالب سما دیے جائیں۔

پہلے حصّے کے ابتدائی جزو کے مطالب میرے الفاظ میں حسبِ ذیل ہیں:

لوک گیت کی تعریف اور آغاز۔ بعض گیتوں کے زمانے کا تعیّن۔ لوک گیت کا شاعرانہ پہلو۔ عورتوں کے گیتوں میں خانگی زندگی۔ لوک گیتوں کی زبان۔ لوک گیت اور شہری گیت۔ لوک گیتوں کے مضامین۔ لوک گیتوں کے افراد (ساس، بہو وغیرہ)۔ لوک گیتوں کی اہمیت۔ لوک گیتوں کا مستقبل لوک گیتوں کے موسیقی کے آلات۔ جغرافیائی ماحول اور لوک گیت۔ سیاسی حالات اور لوک گیت۔

اس جزو میں عورتوں کے گیتوں کے سماجی پس منظر اور جغرافیے وغیرہ کو گڈمڈ کر دیا ہے۔ اس کے آگے ایک طویل جزو سیاسی اور تاریخی حالات پر مشتمل ہے۔ ترقی پسندی کے زیرِ اثر ڈاکٹریٹ کے ہر مقالے کا پہلا باب سیاسی و تاریخی پس منظر کا ہوتا تھا۔ اب اسے ناپسند کیا جاتا ہے۔ اس کتاب میں بھی ص ۹۸ سے ۱۱۵ تک تاریخ ہے جس کا بیشتر حصّہ غیر ضروری ہے۔ اس میں منجملہ دوسری باتوں کے مسلمانوں کے حملے اور ان کا پس منظر، قرامطہ، ملاحدہ اور اسمٰعیلی فرقوں وغیرہ کا ذکر ہے۔ اس سلسلے میں وہ مذہبی طور سے نزاعی موضوعات میں پڑ گئے ہیں۔ مثلاً ص ۱۰۰ سے ص ۱۰۲ تک خواجہ معین الدین چشتیؒ کے ہندوؤں سے معرکوں کا بیان ہے۔ ان کی مزید تفصیل تذکرہ سیرالاقطاب میں ملتی ہے، جس کا انداز بالکل طلسم ہوشربا کا سا ہے۔ جسے فاروقی صاحب جادوگر جے پال کہتے ہیں سیرالاقطاب میں اسے اجے پال جوگی کہا ہے۔ پہلے اس کی ہزیمت و تذلیل ہوتی ہے۔ بعد میں وہ مسلمان ہو جاتا ہے۔ خواجہ صاحب معراجِ رسولؐ کی طرح اسے تمام آسمانوں کی سیر کراتے ہیں اور بعد میں اس کی درخواست پر اسے حیاتِ جاودانی عطا فرما دیتے ہیں، یعنی وہ قیامت تک زندہ رہے گا۔ اس قسم کی ضعیف، تخئیلی اور غیر مصدقہ روایات پر باور کرنے کے لیے تعقل کو بالائے طاق رکھنا ہوگا۔

اسی نوع کے ایک دوسرے تذکرے سیرالعارفین کے لیے پروفیسر حبیبؒ نے لکھا ہے

(حاشیہ اگلے صفحے پر دیکھیے)

کہ اس میں 'بغیر جانچے پرکھے' غیر مستند قصّے بھر دیے گئے ہیں۔

اور اس کے بعد فاروقی صاحب بُت پرستی کی تحقیق کرنے لگتے ہیں۔ ص ۱۰۱ کے فٹ نوٹ میں سوامی دیانند کی کتاب ستیارتھ پرکاش کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

"ہندوستان میں بُت پرستی اور مندروں کی بنیاد ڈالنے والے چینی ہیں۔ جیسا کہ سوامی دیانند جی نے ستیارتھ پرکاش ص ۳۴۴ پر لکھا ہے۔'

'چینی' سہوِ کتابت ہے۔ ستیارتھ پرکاش میں 'جینی' لکھا ہے۔ ستیارتھ پرکاش ایک مناظراتی کتاب ہے جس میں دوسرے مذاہب پر اعتراضات اور حملے کیے گئے ہیں۔ مُورتی پُوجا (بُت پرستی) کے پیچھے جو علامت پوشیدہ ہے اسے اس کے معترض نہیں سمجھ پاتے۔ راقم الحروف کو مورتی پُوجا پر کوئی بڑا اعتذار صفائی دینے کی ضرورت نہیں لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ مورتی پُوجا جینیوں نے شروع نہیں کی۔ دیوتاؤں کی تصویریں تو پہلے بھی ملتی ہیں لیکن پرستش کے لیے مورتی کا استعمال سب سے پہلے بودھ دھرم میں ہوا۔ جینیوں کا کوئی مندر یا مورتی زیادہ قدیم نہیں۔ فاروقی صاحب آگے چل کر لکھتے ہیں:

"بودھ اور جین دھرموں نے ذات پات کا بھید بھاؤ اور چھوت چھات دُور کرنے علاوہ بُت پرستی سے بھی بچنے کا پرچار کیا۔" (ص ۲۴۶)

ہندوستان کی قدیم تاریخ کے اساتذہ سے میں نے معلوم کیا تو مندرجہ بالا بیان دُرست پایا۔ بودھ اور جین دھرموں میں مورتی پوجا کی وکالت نہیں کی گئی لیکن مولودِ مسیح کے بعد ان دونوں دھرموں نیز ہندو دھرم میں مورتی پوجا آ گئی۔ ان میں بودھ دھرم کو سبقت ہے۔

کتاب کا موضوع لوک گیت ہیں۔ بُت پرستی کی تحقیق اور ہندوستان کی مُسلم دَور کی تاریخ نہیں۔ اس پورے جزو کی جگہ محض چار پانچ صفحے کافی تھے۔ یوں بھی لوک گیتوں کے تعلق سے جس قدر مذہبی اختلافات کو جاننے کی ضرورت ہے وہ عرفِ عام ہیں۔ ان کی تفصیل تحصیل حاصل ہے۔

---

حاشیہ صفحۂ گزشتہ

ے پروفیسر حبیب: حضرت نظام الدین اولیا ص ۱۵ دہلی ۱۹۷۲ء بحوالہ اردو ترجمہ سیر العارفین، مصنفہ جمالی۔ مقدمہ از محمد ایوب قادری ص ۱۲۹ مرکزی اردو بورڈ لاہور اپریل ۷۶ء

تاریخ کے بعد ص ۱۱۶ سے ۱۴۱ تک سیاسی گیتوں کی تفصیل ہے۔ یہ ایک علیحدہ موضوع ہے اور ایک علیحدہ باب کا متقاضی تھا۔

ص ۱۴۸ سے ۲۴۴ تک لسانیاتی خاکہ (بولیاں) ہے۔ فاروقی صاحب نے کوئی کتاب 'اترپردیش کی بولیاں' لکھی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ پوری کتاب کو' یا اس کے خلاصے کو اس باب میں ڈال دیا ہے۔ لسانیات اور ادب دو بالکل مختلف موضوعات ہیں' چہ جائیکہ لوک گیت جیسی ہلکی پھلکی صنف اور لسانیات۔ ایک باب میں لوک گیتوں کی زبان کے بارے میں مختصراً غیر تکنکی انداز میں لکھ دینا کافی ہوتا لوک گیت کا سہارا لے کر تاریخی لسانیات' بولی جغرافیہ اور بولی ایٹلس کے باب کھول دینا بے موقع ہے۔ ان کے لسانیاتی بیانات مفصل اور معلو ات افروز ہیں لیکن مجھے ان سے بعض جگہ جزوی اختلافات ہیں۔

کھڑی بولی کو' کوروی کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ یہ نام راہل سانکرتیاین نے دیا تھا لیکن اسے کسی نے قبول نہیں کیا۔ لسانیات کی کتابوں میں' ہندی تک کی کتابوں میں' اسے محض کھڑی بولی کہا جاتا ہے۔

وہ ص ۱۵۵ پر کہتے ہیں کہ ہندی ماہرینِ لسانیات میں سے" ہر ایک نے ایک دو باتیں ضرور بتائی ہیں۔ ملیچھ بھاشا اور پنجاب کے حملہ آور دشمنوں نے اس پڑی بولی کو کھڑا کر دیا۔"

یہ باتیں ہندی کے ایک بھی ماہر لسانیات نے نہیں لکھیں۔ لسانیات سے پہلے کے دَور کے مورخینِ ادب میں سے بعض نے کہی ہیں لیکن وہ لسانیات کی شُدبُد سے بھی واقف نہ تھے۔ میرے علم کی حد تک صِرف چندر دھر شرما گلیری نے لکھا ہے کہ مسلمانوں نے پڑی بولی کو کھڑی کر دیا۔

فاروقی صاحب نے ص ۱۵۵ تا ۱۷۰ پر کھڑی بولی کی جو خصوصیات لکھی ہیں مجھے ان میں سے بیشتر سے اتفاق نہیں۔ مثلاً یائے معروف کا یائے مجہول میں بدلنا 'سے' کی جگہ 'سیتی' کا استعمال (جو اٹھارویں صدی میں رہا ہوگا۔ اب کہیں نہیں) ن کا ݨ میں تبادلہ ہریانی میں ہوتا ہے کھڑی میں نہیں) وغیرہ۔ میں یہ بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ کھڑی محض دیہاتی بگڑے ہوئے روزمرہ کا نام نہیں۔ شہری اور کتابی اردو بھی سو فیصدی کھڑی بولی ہیں۔

انھوں نے ص ۱۶۲ پر کھڑی بولی کی تین ذیلی بولیاں قایم کی ہیں۔

روہیلی -۲ دوآبہ کی کوروی - ۳ ہریانی

ہریانی کو کھڑی بولی کی شاخ کہنا غلطِ محض ہے۔ مغربی ہندی کی پانچ بولیاں ہیں جن میں ایک ہریانی ہے دوسری کھڑی بولی ۔ دوآبہ کی کوروی اور گنگا کے پورب میں روہیلی کی تقسیم تکلفِ محض ہے۔ یوں تو کہاوت کے مطابق ہر بارہ کوس پر پالی اور بانی (آواز، بولی) بدل جاتی ہے لیکن کھڑی بولی کے علاقے میں اس قسم کے ٹکڑے نہیں۔ مراد آباد کی بولی سے میرٹھ شہر کی بولی نزدیک تر ہے بجائے بجنور کی بولی کے۔ پھر اس روہیلی میں انھوں نے بدایوں اور شاہجہاں پور تک کے اضلاع شامل کر لیے ہیں حالاں کہ بدایوں کو برج اور شاہجہاں پور کو قنوجی علاقے میں مانا جاتا ہے۔ بریلی کا پورا ضلع بھی کھڑی بولی کے حصار میں نہیں ۔

قنوجی کا بیان خوب ہے لیکن غیر ضروری طور پر مفصل ہے ۔ مختلف علاقوں کے بارے میں روایتوں کے بیان کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ دراصل قنوجی سے پہلے برج کا بیان کرنا چاہیے تھا کیوں کہ بعض ماہرینِ لسانیات کے نزدیک قنوجی برج ہی کی ذیلی بولی ہے۔ وہ قنوجی کے بعد اودھی کا اور اس کے بعد برج کا ذکر کرتے ہیں جو مناسب ترتیب نہیں۔

اودھی ان کی زبان ہے اس لیے وہ اس پر سند کے ساتھ قلم اُٹھاتے ہیں۔ لکھتے ہیں :-

"اس سلسلے میں اس غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جو عام طور پر ہندی کتابوں نے پیدا کر دی کہ بہار کے مسلمان اودھی بولتے ہیں'.....

ہر علاقے کا مسلمان وہی بولی اس لب و لہجے میں بولتا ہے جو اس علاقے کی علاقائی زبان ہے۔" (ص ۱۷۹)

میں نے ہندی کے مستند ماہرین کی لسانیاتی کتابیں دیکھی ہیں۔ کسی ایک نے بھی نہیں لکھا کہ بہار کے مسلمان اودھی بولتے ہیں۔ معلوم نہیں وہ کس غیر ثقہ کتاب کا ذکر کر رہے ہیں۔ ان کے مقولے کا دوسرا حصہ شمالی ہند کی حد تک صحیح ہے لیکن گجرات، مہاراشٹر، آندھرا کے علاقہ تلنگانہ اور کرناٹک میں مسلمان علاقائی زبان نہیں بلکہ کسی قسم کی اردو بولتے ہیں۔ ہندی والے عام عام طور سے یہ نہیں مانتے کہ شمال میں مسلمانوں کی زبان ہندوؤں سے الگ ہے۔ اس کے برعکس حافظ محمود شیرانی کا مشاہدہ ہے :

"گجرات کی زبان اگرچہ گجراتی ہے لیکن مسلمانوں نے من حیث القوم اُردو کو اپنی زبان تسلیم کرلیا۔ عام طور پر اقلیتوں کا قاعدہ ہے کہ وہ اپنی قومیت کو غیر اکثریت سے محفوظ رکھنے کی غرض سے اپنی زبان، مذہب، اور رسوم کی سختی کے ساتھ پابند ہوجاتی ہیں۔ یہی حالت گجرات میں مسلمانوں کی ہوئی جہاں ہندوؤں کی اکثریت تھی۔" [1]

پوربی اور پچھمی اودھی کا فرق انھوں نے ایک عارف کی طرح بیان کیا ہے۔ اردو کی کتابوں میں یہ دیکھنے میں نہیں آتا۔ ڈاکٹر اودے نرائن تواری ہندی کے بڑے ماہر لسانیات تھے۔ بھوجپوری پر ان کا مقالہ پایۂ استناد رکھتا ہے۔ انھوں نے پوربی اور پچھمی اودھی میں جو خطِ تقسیم کھینچا ہے۔ اسے فاروقی صاحب مہمل کہتے ہیں (ص ۱۸۳)۔ مجھے یہ ماننے میں تامّل ہوتا ہے۔ تواری تاریخی لسانیات میں پوربی ہندی کے ماہر تھے۔ گریرسن کے بعد کوئی لسانی جائزہ نہیں کیا گیا۔ بولیوں کی سرحدوں کی تعیین ایک مقام پر رہنے بسنے سے نہیں کی جاسکتی، اس کے لیے مفصّل جائزے کی ضرورت ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ تواری نے گریرسن کی تقلید کی ہوگی۔ دیکھا جائے کہ گریرسن نے کیا حد بندی کی ہے۔

فاروقی صاحب نے ص ۱۸۵ سے ۱۹۲ تک اودھی الفاظ کی ایک مختصر فہرست دی ہے۔ ان میں سے بعض الفاظ میرے وطن ضلع بجنور مغربی یوپی میں بھی بولے جاتے ہیں جس کے معنی ہیں کہ وہ اودھی سے مخصوص نہیں۔ وہ الفاظ یہ ہیں۔

سُتھنا۔ دوبڑا۔ اوڑھنی۔ دوہر۔ انوٹ۔ بالا۔ بھگونا (ایک برتن)۔ کروا۔ بدھنا (مغربی یوپی میں بُدھنا) چرٹا۔ کلسا۔ جھبیا۔ بلکا۔ ضلع بجنور میں بلکیا)۔ ڈیا۔ کھٹیا۔ ادبائن (بجنور میں ادوائن) گنیا (گائے) بہلا۔ بلائی۔ ناند۔ ناتھ۔ سانی۔ بُدھ (بجنور میں بدھیا) بہیا۔ ڈھکلی (بجنور میں ڈھیکلی) لوبیا۔ بجھڑا (بجنور میں بجھڑا) کدو۔ بڑاٹھا۔ ترئی۔ گھیا۔ تری (بجنور میں گھیا توری)

---

[1] محمود شیرانی: گوجری یا گجراتی اردو سولھویں صدی عیسوی میں۔ اورینٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۳۰ء و فروری ۱۹۳۱ء۔ بازطباعت مقالاتِ شیرانی جلد اوّل ص ۱۶۱۔ لاہور ۱۹۶۶ء

ص ۱۹۲ تا ۱۹۶ کا جزو 'اودھی شعروادب'، لوک گیتوں سے غیر متعلق ہے۔ ص ۱۹۸ پر عنوان نہیں دیا لیکن یہاں سے برج بھاشا کا بیان شروع ہوتا ہے۔ اس میں ص ۱۹۹ پر گوڑ گاؤں کو سہواً پنجاب میں دکھایا ہے۔ دراصل یہ دلّی کے بالکل پاس ہریانے میں ہے۔ برج بھاشا' بندیلی اور بھوج پوری کی جو قواعد دی ہے' وہ تکنکی لسانیات ہے۔ لوک گیتوں کے سلسلے میں اس کی ضرورت نہ تھی۔ گیتوں کے لسانی مطالعے کے سلسلے میں چند اشارات کافی ہوتے۔

ص ۲۴۲ تا ۲۴۴ پر لوک گیتوں کے کچھ الفاظ کو معیاری اردو میں شامل کرنے کی سفارش کی ہے۔ ان میں سے ذیل کے الفاظ مغربی یوپی کی بول چال میں ملتے ہیں' بلکہ کئی تو معیاری ہندی کے الفاظ ہیں۔

اگواڑا۔ اُلہنا (اُلاہنا) بھٹّا۔ بیڑھی۔ بھوگٹ (بھوکٹ) ترُت۔ رٹنا۔ سانا۔ تاڑ توڑ مہین۔ بلونا۔ بھاجی۔

دراصل لوک گیتوں ہی پر کیا منحصر ہے۔ بول چال کے بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو کتابی زبان میں شامل کیے جانے چاہئیں۔ دستورِ ہند کی دفعہ ۳۵۱ میں ہندی کی توسیع کے لیے کچھ اسی قسم کی سفارش ہے۔

(IT SHALL BE THE DUTY OF THE UNION TO PROMOT THE SPREAD OF THE HINDI LANGUAGE. . . . . AND TO SECURE ITS ENRICHMENT BY ASSIMILATING, WITHOUT INTERFERING WITH ITS GENIUS, THE FORM. STYLE AND EXPRESSIONS USED IN HINDUSTANI AND IN THE OTHER LANGUAGES OF INDIA)

میرامّن اور آغا حیدر حسن دہلوی نے دہلی کی بول چال کے متعدد مقامی الفاظ اپنی ادبی تحریروں میں شامل کیے لیکن عام طور سے ان الفاظ کا چلن نہیں ہوا۔

---

دوسرے حصّے کا عنوان طرزِ معاشرت ہے۔ اس کی ابتدا میں ۲۵۴ پر کسی کا قول دیا ہے۔ سہواً قائل کا نام اور حوالہ حذف ہوگیا ہے۔ ص ۲۴۷ - ۲۴۶ پر ایک اور اقتباس ہے۔ اس میں

بھی مصنف کا نام حذف ہو گیا ہے لیکن یہ بظاہر البیرونی کا ہے۔ پہلے اقتباس میں انگریزی مرکب INDO - MUSLIM کا ترجمہ ہندلمانی دیا ہے۔ خود فاروقی صاحب نے 'اپنی بات' کے پہلے صفحے پر بھی ترجمہ استعمال کیا ہے۔ یہ جن صاحب نے بھی کیا ہو غلط ہے۔ المانیہ جرمنی کو کہتے ہیں۔ ہند المانی کے معنی ہوئے 'ہند جرمن'۔ بعض حضرات ہندوستانی اور ایرانی اختلاط کے لیے 'ہند المانی' کا استعمال کرتے ہیں۔ وہ بھی اسی قدر نادرست ہے۔

اٹھارویں اور انیسویں صدی میں تاریخی لسانیات کے جرمن ماہرین نے جب یہ دریافت کیا کہ ہندوستان ایران اور یورپ کی زبانیں ایک ہی خاندان کی ہیں تو انھوں نے بڑے خاندان کی دونوں حدوں کو مدِّنظر رکھ کر اسے 'ہند جرمن' کے نام سے موسوم کیا۔ واضح ہو کہ اس خاندان کی مغربی سرحد کی زبان انگریزی جرمن خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔ بعد میں معلوم ہوا کہ انگریزی کے مغرب کی آئرش زبان بھی اسی بڑے خاندان کی ہے لیکن آئرش جرمن ذیلی خاندان کی نہیں، کیلٹک ذیلی خاندان کی ہے۔ اس انکشاف کے بعد 'ہند جرمن' کی اصطلاح ترک کر کے ہند یورپی کی اصطلاح اپنائی گئی۔ اس کی اصل کے پیشِ نظر 'ہند جرمن یا ہند المانی کے معنی ہوئے ہندوستان سے یورپ تک کا احصار کرنے والا۔ اس بڑی نسل کو آریائی نسل کہتے ہیں۔ ہند اسلامی یا ہند و عجمی تہذیب کے امتزاج کو ہند المانی نہیں کہہ سکتے۔

معاشرت کے باب میں فاروقی صاحب البیرونی پر اضافہ کرتے ہوئے ہندوؤں پر تنقید کرتے ہیں۔

"البیرونی نے شاید غور نہیں کیا کہ جوائیں لیتے وقت چٹ چٹ چُٹکی بجانے کے عادی ہیں اور چھینک لیتے وقت منہ پر ہاتھ بھی نہیں رکھتے۔"

(ص ۲۴۷۔ فٹ نوٹ)

'جوائیں' سے ان کی مُراد جماہی' ہے۔ میں نے کسی ہندو یا غیر ہندو کو جماہی لیتے وقت چُٹکی بجاتے نہیں دیکھا۔ جہاں تک چھینکتے وقت مُنہ پر ہاتھ رکھنے کا سوال ہے اس میں ہندو مسلمان کی تخصیص کہاں سے آگئی۔ پڑھے لکھے شائستہ آدمی (خواہ ان کا مذہب کچھ بھی ہو) اس موقع پر مُنہ پر ہاتھ رکھتے ہیں۔ ایک بے پڑھا غیر شائستہ غریب آدمی، خواہ وہ مسلمان ہی کیوں نہ ہو چھینکتے

یا جماہی لیتے وقت مُنہ پر ہاتھ نہیں رکھتا۔ فاروقی صاحب اس قسم کے عہدِ وسطیٰ کے بیرونی سیّاحوں جیسے اعتراضات کیوں کرتے ہیں ؟

معاشرت کے بیان میں صرف انھیں رسوم کا بیان کرنا تھا جو لوک گیتوں میں ملتی ہیں۔ بقیہ سب کو قطع کر دینا چاہیے۔ مثلاً ص ۲۵۶ سے ۲۵۹ تک بارہ مہینوں سے متعلق رسوم واعمال کا بیان غیر ضروری ہے۔ دراصل ۲۴۵ تا ۲۶۹ کے بیانات میں سے بیشتر قابلِ حذف ہیں۔ ص ۲۶۱ پر لکھتے ہیں :

" ہندوؤں میں چھتری، ویش، شودر اور وام مارگی گوشت خور سمجھے جاتے ہیں۔"

ویشوں کو گوشت خور کہنا غلط ہے۔ وہ عموماً سب کے سب غیر گوشت خور ہوتے ہیں۔ اس مقولے میں پہلے تین طبقے ذاتیں ہیں جب کہ وام مارگی ایک مسلک ہے۔ وام مارگی برہمن ہوگا، یا چھتری یا ویش یا شودر۔ بنائے تقسیم بدل گئی۔

دراصل اس لالچ کو روکنا بڑا مشکل ہے کہ مصنّف جو کچھ بھی جانتا ہے کسی نہ کسی بہانے اس سب کو سپردِ قلم کر دے حالاں کہ اس کا موضوع سے براہِ راست تعلق نہ ہو۔ مصنّف کو ہر دم مقالے یا کتاب کے عنوان کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔ تاریخ، جغرافیہ، مذاہب، رسوم، لسانیات کے موضوعات میں سے صرف ان کا بیان کرنا چاہیے جو لوک گیتوں میں پائے جاتے ہیں۔ ان سے ہٹ کر سیاسی تاریخ، سماجی تاریخ یا لسانیات کی کتاب قلم بند کر دینے کی ہوس کو دبا دینے کی ضرورت ہے۔

میں نے مندرجہ بالا بیانات پر سخت گیری سے محاسبہ کیا ہے لیکن جہاں تک لوک گیتوں کے بیانات کا تعلق ہے میں اس سے بھی زیادہ گرم جوشی سے ان کا مدّاح ہوں۔ معاشرت کے باب میں ص ۲۶۹ کے بعد معاشرتی گیتوں کا تعارف، تبصرہ اور متن کا اندراج ملتا ہے۔ ان گیتوں کے تعلق سے جو معاشرتی بیانات ہیں وہ موضوع سے بالکل متعلق ہیں اور گیتوں کو سمجھنے میں مُمِد ہوتے ہیں۔

اسی باب میں انھوں نے دوہوں اور مرثیوں کا نہ صرف ذکر کیا ہے، بلکہ ان کا متن بھی دے دیا ہے حالاں کہ کتاب کا دوسرا حصّہ محض معاشرت تک محدود رہنا چاہیے تھا۔ گیتوں کو بعد کے حصّوں میں درج کیا جاتا۔ دوہوں اور مرثیوں کو تیسرے باب کے ص ۴۱۸ کے عنوان "مذہبی یا نیم مذہبی گیت" کے تحت دینا چاہیے تھا۔

تیسرے اور چوتھے حصّے میں موضوع اور گیتوں کا متن دیا ہے اور اسے سمجھانے کے لیے نثر میں ان کا پس منظر اور تعارف دیا ہے۔ دراصل یہ دونوں ابواب حاصلِ تحقیق ہیں۔ اس سے پہلے جو کچھ تھا وہ تمہید تھی۔ ان گیتوں میں بیشتر خود فاروقی صاحب کی دریافت ہیں۔

ایک تنقیدی اصطلاح 'تخلیقی تنقید' کی سننے میں آئی ہے۔ فاروقی صاحب کی کتاب کا یہ جز و دیکھ کر میرے ذہن میں ایک متوازی اصطلاح 'تخلیقی تحقیق' کی آتی ہے۔ اس کا بہترین نمونہ یہ کتاب ہے۔

تقریباتی گیتوں کے موضوع پر میں تفصیل سے نہیں لکھوں گا۔ ان کے متعدد موضوعات اور اصطلاحیں میرے لیے نئی ہیں۔ مثلاً دوہد گیت (زمانۂ حمل کے گیت)، زچہ گیریاں (سوہر، سہلو اور سریا) شادی سے متعلق گالیوں کو مصنف نے 'سیٹھیں' کہا ہے۔ مغربی یوپی اور دلّی میں انھیں سیٹھنا کہا جاتا ہے۔ شاہ عالم آفتاب کے مجموعۂ نادراتِ شاہی میں سیٹھنا اور آزاد کی آبِ حیات میں 'سیٹھنی' کہا ہے۔ بہر حال فاروقی صاحب نے سیٹھنیوں کو مزے لے لے کر لکھا ہے۔

ولادت، شادی اور مذہب سے متعلق گیتوں کے بعد 'لاونی' کا طویل بیان ہے۔ انھوں نے بڑی خوبی سے اس مبہم صنف کی جملہ تفصیلات لکھی ہیں۔ انھوں نے 'لاونی' بحیثیت ایک عروضی بحر کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے اس میں قدرے سہو ہو گیا ہے۔ وہ لاونی کو ۲۲ ماتراؤں کی بحر کہتے ہیں۔ گو بعض کے نزدیک یہ ۳۰ ماتراؤں کی ہوتی ہے۔ ملاحظہ ہو ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی کی کتاب[۱]۔ میں خود ۲۲ ماتراؤں کو ترجیح دیتا ہوں، لیکن انھوں نے ص ۴۲۸ - ۴۲۷ پر جو مصرعے لکھ کر ان کی ماترائی تقطیع کی ہے وہ بالکل غلط ہے۔ معلوم ہوتا ہے وہ ہندی پنگل میں دخل نہیں رکھتے۔

کیا شیام گور گل مدن بان کا جوڑا
جن شیو شنکر کا کٹھن راشان توڑا

انھوں نے اس شعر کے ہر مصرع میں گیارہ گیارہ اور دونوں مصرعوں میں ملا کر ۲۲ ماترائیں لکھی ہیں۔ حالاں کہ ان میں سے ہر مصرع میں ۲۲ ماترائیں ہیں۔ کوششیں اور بخششیں جیسے

---

[۱] ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی: اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان (علی گڑھ ۱۹۸۴ء) ص ۲۲۵

الفاظ میں وہ تین تین ماترا فرض کرتے ہیں۔ گو یہ پانچ پانچ ماترا کے الفاظ ہیں۔

'لاونی' کے سلسلے میں ص ۴۳۰ پر انھوں نے امیر خسرو سے بعض گیت منسوب کیے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ خسرو سے ایک گیت کا انتساب بھی مستند نہیں۔ انیسویں صدی سے پہلے ان کے نام سے ایک گیت کا بھی انتساب یا متن نہیں ملتا۔ اس سے قطع نظر لاونی اور اس کے اکھاڑوں کا بیان بہت سیر حاصل اور بھرپور ہے۔ 'سکھی دوڑ' اور 'نام گاؤں' جیسی اصطلاحیں اس سے پہلے ہم نے کہاں سُنی تھیں۔ پنجاب میں اسی طرح عوامی شعرا بیت بازوں' کے اکھاڑے ہوتے ہیں۔ ان کا بیان اشک کے ناول 'گرتی دیواریں' میں ملاحظہ ہو[1]۔

'لاونی' کے بعد موسمی گیتوں یعنی جھولے' بارہ ماسے' کجری یا کجلی کے گیت ہیں۔ فاروقی صاحب نے تیج کے جھولے کے گیت بہت کم دیے ہیں۔ مغربی یوپی کے گیت بہت کم ہیں۔ بارہ ماسہ اور کجری کا بیان گڈمڈ ہے۔ مثلاً ص ۴۷۵ پر بارہ ماسے کے بیچ میں کجری کا تعارف آتا ہے جس کے بعد ایک مطبوعہ بارہ ماسے کا متن ہے۔ ص ۴۸۰ سے کجلیاں دینے لگے ہیں اور ص ۴۸۷ پر پھر بارہ ماسے دیے ہیں۔

چوتھا اور آخری حصّہ 'پیشہ ورذاتوں' کے گیت تیسرے باب سے بھی زیادہ بیش بہا ہے۔ اس کی ابتدا میں کسی کا ایک مقولہ ہے۔ حسبِ معمول اس کے قائل اور ماخذ کا حوالہ حذف ہے۔ آگے چل کر مختلف ذاتوں کے گیتوں کی اقسام اور متن دیا ہے جو اردو میں محض فاروقی صاحب کا اضافہ ہے۔ اس کتاب کو دیکھنے سے پہلے میں نے ان کا نام بھی نہ سنا تھا۔ مثلاً :

گڈریوں کا جھکڑا اور لیسر گیت۔ گھوسیوں اور اہیروں کا برہا۔ پہاڑی چرواہوں کا چھوڑا۔ قصابوں کا بچرا۔ مجاوروں کا سُہلا' بچرا' جھگڑا' باردارڈھ۔ دھوبیوں کا سُمر' حقّانی اور کھنڈوغیرہ۔

ظاہر ہے کہ ابھی کئی پیشہ وروں کے بہت سے گیت چھوٹ گئے ہیں۔ ایک فرد' اپنی تمام مجبوریوں کے سبب' اس سے زیادہ کر بھی نہیں سکتا تھا۔ پیشہ وروں کے یہ جملہ گیت اور ان کا تعارف معلومات میں بیش بہا اضافہ کرتے ہیں۔ اگر فاروقی صاحب کچھ زیادہ نہ کرتے اور محض دے' لاونی' کجری'

---

[1] اپندر ناتھ اشک: گرتی دیواریں (الہ آباد ۱۹۸۳ء) ص ۸۱-۳۷۶

اور پیشہ وروں ہی پر اکتفا کرتے تو بھی ان کا کام اردو میں بے نظیر ہوتا۔ بصورتِ موجودہ یہ کارنامہ زیادہ سے زیادہ بیش بہا ہے جس پر ڈی لٹ کے مقالے قربان کیے جا سکتے ہیں۔ پس منظری موضوعات کے بے جا طول کو نظر انداز کر دیا جائے تو یہ کتاب اردو تحقیق و تدوین میں ابھی تک سنگِ میل ہے لیکن اس پر اکتفا کرنا کافی نہیں۔ گیتوں کی مزید تلاش و تدوین کی ضرورت ہے۔ گیتوں کی زبان اردو ہو کہ نہ ہو، جب یہ اردو کتاب میں آ گئے تو کسی نہ کسی حد تک اردو کا سرمایہ ہو ہی جاتے ہیں۔ بعد میں کوئی ان میں سے ایسے گیتوں کا انتخاب کر سکتا ہے جنھیں اردو کے لوک گیت کہہ سکتے ہیں۔

# غلطیہائے مضامین پر ایک نظر

پروفیسر عطا کاکوی صاحب مندرجہ بالا عنوان کے تحت رسالہ معاصر پٹنہ کے آٹھ شماروں میں بالاقساط مضامین لکھتے رہے۔ بعد میں انھیں اسی نام سے کتابی صورت میں مرتب کر دیا۔ وہ خود ناشر ہیں۔ جنوری ۱۹۸۴ء میں پٹنہ سے اشاعت ہوئی۔ ۱۶۰ صفحات کی کتاب میں کل ۱۷۵ شقیں ہیں جن میں کتابوں اور مضامین میں در آئی ہوئی تحقیقی غلطیوں کی تصحیح کی ہے۔ اس کتاب سے ایک طرف مصنفین میں حزم و احتیاط کی کمی کا پتہ چلتا ہے دوسری طرف عطا صاحب کی وسعتِ علم و کثرت مطالعہ کا اندازہ ہوتا ہے۔ تاریخ اور قدیم ادب پر ان کی کتنی گہری نظر ہے اس کا اندازہ کتاب دیکھ کر ہی ہو سکتا ہے۔ مشتے نمونہ از خروارے۔

## تاریخی معلومات:

۱ ص ۲، ڈاکٹر محمد عمر کے مضمون ''ہندو تہذیب اور مسلمان'' کی تصحیح میں صراحت کرتے ہیں کہ غازی الدین کے دادا اور نانا دونوں ہم نام تھے۔ دادا قمر الدین آصف جاہ اوّل اور نانا اعتماد الدولہ قمر الدین خاں وزیر۔

۲ ص۱۸ اعجاز حسین کی تاریخ ادبِ اردو میں امیر خاں انجام کی شہادت کا سال ۱۱۵۶ھ دیا ہے۔ صحیح تاریخ ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ھ۔

۳ ص۳۰ شیخ تصدق حسین کی کتاب ''بیگماتِ اودھ'' میں لکھا ہے کہ شجاع الدولہ نے اپنی ایک زوجہ عالیہ سلطانہ بیگم عرف گنا بیگم قمر الدین خاں کو بخش دی عطا صاحب تصحیح کرتے ہیں کہ تذکروں کے مطابق گنا

بیگم قمر الدین خاں ہی کی زوجہ تھیں۔

۴ ص۴۴ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں حیدری مرثیہ گو کے سلسلے میں لکھا ہے کہ وہ شجاع الدولہ کی عملداری میں ان کے بیٹے سرفراز خاں کے ساتھ بنگال میں رہا۔ اس پر مسیح الزماں اپنی کتاب اردو مرثیے کا ارتقا (ص ۱۴۸) میں لکھتے ہیں کہ شجاع الدولہ کا کوئی بیٹا سرفراز خاں نام کا نہیں تھا اور نہ وہ حاکم بنگال تھا۔ عطا صاحب نے اس فاحش غلطی کی تصحیح کی کہ یہاں شجاع الدولہ سے مراد نواب اودھ نہیں بلکہ بنگال کا شجاع الدولہ ہے جو ۱۱۳۶ھ میں مرشد آباد میں مسندِ امارت پر بیٹھا اور جس کا بیٹا سرفراز خاں تھا۔

## ادیبوں سے متعلق تاریخی معلومات:

۵ ص۱۲ مسعود حسن رضوی نگارشاتِ ادیب ص ۱۶۸ پر لکھتے ہیں کہ صاحب تذکرۂ سراپا سخن نے تجلّی (ابنِ محمد حسین کلیم) کو میرؔ کا بھانجا لکھا ہے لیکن کلیم کے دوسرے بیٹے محمد محسن کو میرؔ کا برادر زادہ لکھا ہے۔ میرؔ اور شیفتہ نے بھی محسن کو میر کا برادر زادہ لکھا ہے لیکن کلیم کا بیٹا نہیں لکھا۔

عطا صاحب مسعود حسن رضوی جیسے محقق کی غلطی کی اصلاح کرتے ہیں کہ کلیم کے صرف ایک بیٹا تھا محمد محسن تجلّیؔ۔ بعض تذکرہ نگاروں نے غلطی سے محمد حسن کو محمد حسین لکھ دیا ہے میر تقی کے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن کے بیٹے کا نام محمد محسن تھا۔ اور وہ واقعی میر تقی کا بھتیجا تھا۔

راقم الحروف نے مختلف کتابوں کو دیکھا تو مندرجہ بالا بیان صحیح پایا۔ قاضی عبدالودود نے بھی اپنے ایک مضمون میں "محسنِ پسر حافظ محمد حسن" ہی لکھا ہے [۱]

۶ ص۲۵ عارف بٹالوی نے اپنی کتاب "غالب کا رومان" میں لکھا ہے کہ عارف نے اپنی پہلی بیوی کی موجودگی میں بستی بیگم سے شادی کرلی۔ عطا صاحب کی نظر اتنی وسیع ہے کہ وہ عارف کے خاندان کی تفصیل سے واقف ہیں۔ فوراً گرفت کرلی کہ عارف نے پہلی بیوی کے انتقال کے بعد بستی بیگم سے شادی کی۔

ص۵۳ ڈاکٹر خلیق انجم "میر تقی میر کے ادبی معرکے" کے مقدمے میں لکھتے ہیں کہ محشر شاگردِ میر درد کو مہلت شاگردِ جرأت نے قتل کردیا اس کے بعد محشر کے اہلِ خاندان نے مہلت کی جان لے لی۔ راقم الحروف نہ محشر سے واقف ہے نہ مہلت سے۔ اس بیان کو پڑھ کر گذر جاتا لیکن عطا صاحب

---

[۱] قاضی عبدالودود: میر کے مختصر حالاتِ زندگی۔ مشمولہ ایم حبیب خاں (مرتب): افکارِ میر (دہلی دسمبر ۱۹۶۷ء) ص ۳۳

عارف ہیں۔ انھوں نے تصحیح کی کہ معاملہ اس کے برعکس ہے۔ محشر نے مہلت کو قتل کیا۔ کئی سال بعد
مہلت کے رشتہ داروں نے محشر کو قتل کیا۔

## تحقیقی ادب

۸ ص ۱۳۵ پیچھے مسعود حسن رضوی صاحب کی غلطی کی اصلاح کا ذکر آچکا ہے۔ عطا صاحب نے شیرانی
جیسے محقق کی ایک فاحش غلطی کی گرفت کی۔
عارف، مومن اور تسکین تینوں ۱۲۶۸ھ میں فوت ہوئے۔ بقول شیرانی سالک نے تاریخ لکھی
ع ارم میں مومن و تسکین و عارف
شیرانی لکھتے ہیں کہ محمد حسین آزاد نے اس مصرعِ تاریخ کو اس لیے نہ مانا کہ اس سے ۱۳۸۰ھ برآمد
ہوتے ہیں۔ اگر تسکین کے بجائے توحید پڑھا جائے۔
یعنی ع ارم میں مومن و توحید و عارف تو سالِ مطلوب صحیح برآمد ہوگا۔
عطا صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ آزاد اور شیرانی نے یہ کہاں لکھا ہے۔ آبِ حیات میں مومن اور غالب
کے حالات میں یہ بیان نہیں ملا۔ حقیقت یہ ہے کہ مندرجہ بالا مصرع سے ۱۳۸۰ھ نہیں، ۱۳۶۰ھ
برآمد ہوتے ہیں۔ معلوم نہیں یہ آزاد کی غلطی ہے، شیرانی کی یا عطا صاحب کا سہوِ کتابت۔ بہرحال عطا صاحب
کی تصحیح قابلِ توجہ ہے۔
وہ سخت معترض ہیں کہ شیرانی نے خواہ مخواہ تسکین کی جگہ اپنی طرف سے "توحید" قیاس کر لیا۔ سب
سے بڑی غلطی یہ ہے کہ شیرانی نے سالک کے قطعۂ تاریخ کو توجہ سے نہیں پڑھا۔ اس کے قوافی ساکن
دن اور مومن ہیں۔ تاریخ کا شعر یوں ہے۔

کہا دل نے کہ داخل ہوگئے سب ارم میں عارف و تسکین و مومن

شیرانی دوسرے مصرع کو مصرعِ تاریخ سمجھ بیٹھے حالانکہ سالک نے اشارہ کیا ہے کہ "ارم"
کے اعداد میں عارف، تسکین، مومن کے اعداد جوڑ لیجیے تو تاریخ ۱۲۶۸ھ ہاتھ آجائے گی۔

## اشعار کا صحیح انتساب

عطا صاحب نے اشعار کے غلط انتساب کو دریافت کر کے ان کے واقعی خالق کا پتہ دیا اور کئی بار
ایسی صورتوں میں جب کہ مصنف اصلی غیر معروف شاعر تھا مثلاً

۹ ص۳۹ ڈاکٹر وحید اختر نے اپنی کتاب "خواجہ میر درد" میں ص ۵۲۲ پر ذیل کے دو شعر قائم سے منسوب کیے ہیں۔

یہ رتبۂ بلند ملا جس کو مل گیا ہر مدعی کے واسطے دار و رسن کہاں

کچھ قمریوں کو یاد ہیں کچھ بلبلوں کو حفظ عالم میں ٹکڑے ٹکڑے مری داستاں کے ہیں

عطا صاحب نے انکشاف کیا کہ پہلا شعر رشکی پسر شیفتہ کا ہے اور دوسرا جمیل سہسوانی کا

۱۰ ص۵۷ دیوانِ جہاں مرتبۂ کلیم الدین احمد میں ولی مرشد آبادی کے نام سے ایک غزل ہے جس کا مقطع ہے

شاگرد ہو گے دکنا ہو کے؟ گلشن نامی کا اے وَلی

سارے جہاں میں دھوم مچاؤں تو شرط ہے

عطا صاحب کے مطابق یہ غزل ولی دکنی یا گجراتی کی ہے۔

۱۱ ص۹۰ سید حسین عابدی (صحیح سید صفدر حسین عابدی) کی کتاب مانی جائسی حیات اور شاعری میں ذیل کا شعر مانی سے منسوب کیا ہے۔

دستِ یارانِ وطن سے نہیں مٹی درکار دب رہوں گا میں کسی ریگِ بیاباں کے تلے

عطا صاحب نے تصحیح کی کہ یہ آتش کا ہے۔

۱۲ ص۱۵۸ مالک رام صاحب نے تذکرۂ معاصرین جلد چہارم میں سید مرتضیٰ حسین بلگرامی کی روایت سے ایک لطیفے یا واقعے میں ذیل کا شعر اکبر الٰہ آبادی سے منسوب کیا ہے۔

دونوں ہاتھوں سے بجا کرتی ہے تالی اکبر ہم اکیلے ہی محبت کو نبھائیں کیوں کر

جناب عطا انکشاف کرتے ہیں کہ یہ شعر اکبر داناپوری کا ہے۔

چونکہ عطا صاحب نے متعدد تذکروں کی تلخیص یا ترتیب کی ہے اس لیے ان کی نظر میں غیر مشہور شعرا تک کے حالات و اشعار ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم ادب سے متعلق غلط روایات پر ان کی نظر خود بخود ٹھٹھک جاتی ہے۔

اب ان کے کام کے دوسرے پہلو پر غور کیا جاتا ہے۔

تصحیحِ اغلاط سے بہت فائدہ ہوتا ہے۔ لیکن ایک خیال آتا ہے کہ کیا یہ کام اتنا اہم ہے کہ اس پر باقاعدہ جم کر تحقیق کی جائے۔ ادبی تاریخوں اور متفرق مضامین میں سنین وغیرہ کی غلطیاں کثرت

سے ملتی ہیں۔ اگر ان سب کی اصلاح کی ذمے داری اپنے سر لے لی جائے تو پھر اور کوئی کام کر ہی نہیں سکتے۔ خدائی فوجدار کی طرح ایک ایک کتاب اٹھا کر اس میں اسقام تلاش کرتے رہیے۔ صفیر بلگرامی، نصیر حسین خیال اور شاد عظیم آبادی کی کتابیں، رام بابو سکسینہ کی تاریخ ادب اردو، گل رعنا، شعر الہند، حامد حسن قادری کی داستان تاریخِ اردو، ڈاکٹر اعجاز حسین کی تاریخ ادب اردو غرضیکہ کوئی کتاب اٹھا لیجیے اور اس میں عمر بسر کر دیجیے۔ اگر کسی کتاب کی محض اغلاط گنائی جائیں اور خوبیوں سے صرفِ نظر کیا جائے تو مہاتما گاندھی کے اس قول کی یاد آئے گی جو انھوں نے مس میو کی انگریزی کتاب "مدر انڈیا" کے سلسلے میں فرمایا تھا کہ یہ گندی نالی کے انسپکٹر کی رپورٹ ہے میرے نزدیک موزوں تر یہ ہے کہ اپنی طرف سے کچھ لکھتے وقت اس موضوع پر دوسروں کی تحریروں میں کوئی تسامح دکھائی دے تو صورتِ حال پیش کر دی جائے۔ کسی کتاب یا مقالے پر تبصرہ لکھنا ہو تو اس کے دونوں پہلو پیش کیے جائیں۔ محض خوبیوں پر اکتفا کرنا بھی اتنا ہی غلط ہے جتنا محض غلطیاں گنانا۔ اگر عیب جوئی کو پیشہ بنا لیا جائے تو اپنی طرف سے تعمیری کام کرنے کا وقت ہی نہیں بچے گا۔

زیرِ نظر کتاب میں عطا صاحب نے بار بار اشارہ کیا ہے کہ اردو میں ۲، ۳، ۴، ۶ جیسے اعداد میں غلط ملط اور سہوِ کتابت کا بہت زیادہ امکان رہتا ہے، اس کے باوجود انھوں نے بعض ایسی غلطیوں پر اعتراض کیا ہے جو صریحاً سہوِ کتابت پر مبنی ہیں مثلاً

۱ ص۱۶ گلِ رعنا میں ص ۵۱۲ پر میر انیس کی تاریخِ وفات ۱۳۹۲ھ دی ہے اور اس طرح میر انیس کی عمر ایک سو ایک سال بڑھا دی ہے حالانکہ انیس کی وفات ۱۲۹۱ھ میں ہوئی۔

عرض ہے کہ ۱۳۹۲ھ برابر ہے ۷۳-۱۹۷۲ء کے جب کہ گلِ رعنا وجود میں بھی نہیں آئی تھی ظاہر ہے کہ مصنف نے ۱۲۹۲ھ لکھا ہوگا اور محض ایک سال کا گھپلا کیا ہوگا۔

۲ ص۱۷ کاظم علی خاں نے تنقیدی تجزیے ص ۲۶۷ پر آتش کی وفات ۱۲۶۳ھ/۱۸۶۷ء میں دی ہے۔ عیسوی سال ۱۸۴۷ء ہونا چاہیے۔

عرض ہے کہ کاظم علی خاں اچھے محقق ہیں۔ وہ لکھنؤ کے اتنے بڑے شاعر کا سنہ وفات غلط نہیں لکھ سکتے تھے۔ ظاہر ہے کہ کاتب نے ۱۸۴۷ء کے ۴ کو ۶ لکھ دیا ہوگا۔

۳ ص۵۸ امیر حسن نورانی نے گلزارِ نسیم کا سنہ طباعت ۱۲۹۰ھ مطابق ۴-۱۸۰۳ء دیا ہے۔ عطا صاحب

لکھتے ہیں کہ ۱۸۶۰ء کا تطابق ۱۸۴۴ء سے ہے نہ کہ ۱۸۰۳ء سے۔

میں عرض کرتا ہوں کہ ۱۸۶۰ء کا تطابق ۱۸۴۴ - ۱۸۴۳ء سے ہے کاتب نے ۱۸۰۳-۴ء لکھ دیا ہوگا۔ نورانی ہرگز نہیں سمجھ سکتے کہ گلزارِ نسیم ۱۸۰۳ء میں چھپ گئی تھی۔

یہاں عطا صاحب اس نکتے پر زور دیتے ہیں۔ کہ ہجری سال کے مقابلے میں عیسوی سال اور عیسوی سال کے مقابلے میں ہجری سال دیتے وقت دو سال لکھنے چاہئیں لیکن سب سے بڑی حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ نورانی نے تو ۱۲۶۰ھ کے متوازی دو ہجری سال دیے ہیں لیکن خود اسی مقام پر عطا صاحب لکھتے ہیں۔ ۱۲۶۰ھ کا تطابق ۱۸۴۴ء سے ہے نہ کہ ۱۸۰۳ء سے۔

حقیقت یہ ہے کہ ۱۲۶۰ھ کے پہلے ۲۱ دن ۱۸۴۳ء میں آتے ہیں۔ اس طرح اس کا تطابق محض ۱۸۴۴ء سے نہیں ۱۸۴۳ء سے بھی ہے۔ عطا صاحب نے ص ۱۱۱ پر بھی ۱۳۱۸ھ م ۱۸۰۴ء لکھا ہے حالانکہ ۱۲۱۸ھ مطابق ہے ۱۸۰۳-۴ء کے حیرت سا ہے کہ عطا صاحب نے ص ۵۰ پر خود ہی اس اصول کی خلاف ورزی کی اور تین سطر بعد اصول کی تلقین کی۔

۴ ص ۹۵ ڈاکٹر صلاح الدین کی مرتبہ "دہلی کے اردو مخطوطات" کے ص ۲۴ پر ایک مخطوطہ "مجموعۂ شمسی" کا ذکر ہے اس کا سنہ کتابت صریحاً ۱۸۶۰ء دیا ہے لیکن ترقیمے میں سہواً ۱۶۸۰ء چھپ گیا۔ اس سے عطا کاکوی صاحب کو طنز و استہزا کا سامان میسر آ گیا۔ لکھتے ہیں کہ اس ترقیمے سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ آج سے تقریباً تین سو سال پہلے اردو کی یہ کتاب ضبطِ تحریر میں آ چکی تھی۔ عطا صاحب کو سوچنا چاہیے تھا کہ اس مطبوعہ ترقیمے سے یہ صاف پتا چلتا ہے کہ کاتبِ فہرستِ مخطوطات نے اعداد الٹ کر لکھ دیے ہیں۔

۵ ص ۱۳۶ حال میں مکاتیبِ شیرانی لاہور میں چھپی۔ اس میں شیرانی صاحب نے مجموعۂ نغز کا سنِ تالیف ۱۳۲۱ھ دیا ہے عطا صاحب لکھتے ہیں۔ شیرانی صاحب خود اس کے مرتب ہیں۔ اس کا سالِ تصنیف تالیف ۱۲۲۱ھ ہے۔ اگر یہ سہو ہے تو تصحیح کر کے سجدۂ سہو لازم آتا ہے۔ "اگر" کے لفظ سے معلوم ہوتا ہے کہ عطا صاحب کے نزدیک یہ امکان بھی ہے کہ شیرانی مجموعۂ نغز کا سنہ تالیف واقعی ۱۳۲۱ھ سمجھتے ہوں اور اگر سہوِ کتابت حال میں چھپنے والی کتاب "مکاتیبِ شیرانی" کے کاتب سے سرزد ہوا ہو تو کیا شیرانی قبر میں سجدۂ سہو کریں گے؟

میں عرض کرتا ہوں کہ اس قسم کے بدیہی تسامحات کتابت کی تصحیح کرنا غیر ضروری اور تضیع اوقات ہے اور یہ بھی اس شکل میں کہ اس کتاب "غلطیہائے مضامین" میں اغلاطِ طباعت کی بھرمار ہے جن میں کئی اغلاط سنین کی ہیں۔ اگر ناشر کوئی دوسرا ہو، کتاب کسی دوسرے شہر میں چھپی ہو تب تو مصنف بری الذمہ ہوجاتا ہے لیکن عطا صاحب اپنی کتاب کے خود ہی ناشر ہیں اور کتابت و طباعت دونوں انھیں کے شہر پٹنہ میں ہوئیں۔ کم از کم کوئی غلط نامہ تو دے دیا ہوتا۔ اغلاطِ طباعت کی چند مثالیں۔

ص ۷، سطر ۱، مضاہرت کے لفظ کو کاٹ کر اس کے اوپر مضاہرت لکھنا چاہا ہے لیکن وہ پڑھا نہیں جاتا

ص ۸، سطر ۱۲ نیز ۱۵ ات کی ردیف۔ ردیف ت بجائے ف کی ردیف، ردیف ف

ص ۱۹، سطر ۱۵ بلطوع رغیت بجائے بطوع و رغبت۔

ص ۵۲، سطر ۷، پیشِ طبیعت منجم بجائے پیشِ طبیب منجم۔

ص ۵۵، پر سطر ۱۴ اور ۲۰ یکساں ہیں۔ سطر ۱۴ حشو ہے، سطر ۲۰ صحیح مقام پر ہے۔

ص ۵۹، سطر ۱۲ کارِ میر، بجائے افکار میر،

ص ۷۵، سطر ۱۷ ایک مولانا ان، بجائے ایک مولانا شہید ان،

ص ۷۱، سطر ۷ اشارت علی تصدق ہے، بجائے، اشارت علی صدق ہیں،

چونکہ مصرع تاریخ میں تخلص 'صدق' دیا ہے اس لیے تصدق کے بجائے صدق ہونا چاہیے)

ص ۸۰ سطر ۶ ص ۲۱۷ بجائے ص ۳۱۷

ص ۹۰، سطر ۲ ہوس اسمتھ بجائے لیوس اسمتھ

ص ۹۹، سطر ۵، ۶، ولادت کے متعلق، بجائے ولادت کے مقام کے متعلق،

ص ۱۰۶، سطر ۱۷ ۱۱۲۴ھ بجائے ۱۱۳۴ھ

ص ۱۱۱، آخری سطر تاریخ آصفی مصنفہ ابوطالب لندنی کا اردو ترجمہ ڈاکٹر ثروت علی نے کیا جو ادارۂ صبح ادب دہلی سے ۱۹۱۸ء میں شائع ہوا۔

راقم الحروف کا خیال ہے کہ ۱۹۱۸ء غلط ہے۔ کوئی حالیہ سال ہوگا۔

ص ۱۲۸، سطر ۹ فگن بجائے فیلن

ص ۱۳۸، سطر ۷ مضامین معلوماتی اور مفید نہیں، بجائے ۔ ۔ ۔ ۔ مفید ہیں

ص ۱۴۵، سطر ۳ سالِ تصنیف 1215ھ ہے، بجائے ۔ ۔ ۔ 1225ھ ہے۔

وہ پچھلے صفحے پر لکھتے ہیں کہ اعداد انگریزی میں لکھے جائیں تاکہ کتابت میں غلطی نہ ہو۔ اسپرنگر نے مثنوی کی تاریخ ۱۲۲۵ھ لکھی ہے۔ عطا صاحب نے انگریزی اعداد کے باوجود 1215 لکھا جو سہوِ کتابت نہیں، سہوِ مصنف ہے۔

ص ۱۴۶، سطر ۶ حکیم سید عبدالحئی بجائے حکیم سید عبدالحی۔

ص ۱۵۲، سطر ۱۴ "عشقی تخلص خود نشتر عشق کے گھسیٹاڑ کا ہے"

معلوم نہیں یہاں کیا کہنا چاہتے ہیں اور "گھسیٹاڑ" کا ہے کی تحریب ہے۔

ص ۱۵۵، آخری سطر نیز ص ۵۶ پہلی سطر۔ موئلہ برہان۔ بجائے موید برہان

ص ۱۵۸، سطر ۱۴ "اکیلے ہی" بجائے "اکیلے ہیں"، ممکن ہے "ہی" صحیح متن ہو لیکن یہاں تذکرہ معاصرین سے نقل کیا ہے اور اس میں "اکیلے ہیں" ہے اب ترتیب وار کچھ مشاہدات پیش کیے جاتے ہیں۔

۱ ص ۷۔ تجلی کی مثنوی لیلیٰ مجنوں کے سنہ تصنیف کے سلسلے میں لکھتے ہیں "ڈاکٹر گیان چند ۱۲۰۷ھ پر مصر ہیں"

سچ یہ ہے کہ اس مثنوی کے مصرع تاریخ کے مختلف متون سے مختلف تاریخیں نکلتی ہیں جنھیں میں نے "اردو مثنوی شمالی ہند میں"، کے دوسرے ایڈیشن میں دیا ہے۔ ان میں ۱۲۰۷ھ کو ترجیح ہے۔ اس کی قطعیت پر اصرار نہیں۔

۲ ص ۱۵، وہ صحیح لکھتے ہیں کہ خنجر عشق ابوالحسن کاندھلوی کی تصنیف ہے۔ یہی میں نے اپنی کتاب "اردو مثنوی شمالی ہند میں"، کے ص ۲۷۵ پر لکھا ہے۔ اس مقالے پر ۱۹۶۰ء میں ڈگری ملی، ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا

اس صفحے پر وہ مثنوی فریب عشق کی تاریخ ۱۲۶۲ھ لکھتے ہیں جب کہ ص ۵۱ پر ۱۲۶۴ء لکھی ہے معلوم نہیں ان کا کیا ماخذ ہے میں اس مثنوی کی قطعی تاریخ دریافت نہ کر سکا۔ ص ۱۵ پر ہی بہار عشق کی تاریخ ۱۲۶۳ھ دی ہے۔ میں نے اردو مثنوی شمالی ہند میں، طبع اول ص ۵۰۰ پر اس کی بحث کی ہے یہ مثنوی ایک نواب کی فرمائش پر لکھی گئی اور پہلی بار شوال ۱۲۶۶ھ میں شائع ہوئی۔ قیاس ہے کہ تصنیف کے بعد طباعت میں دیر نہ ہوئی ہوگی اس لئے یہ ۱۲۶۶ھ کی تصنیف ہونی چاہیے۔

۳ ص ۹۴ خوش معرکۂ زیبا میں لکھا ہے کہ سودا نے مثنوی سحرالبیان دیکھ کر میر حسن کو داد دیتے ہوئے کہا کہ تم نے یہ مثنوی ایسی کہی ہے کہ میر غلام حسین کے بیٹے نہیں معلوم ہوتے۔

عطا صاحب نے واضح کیا کہ مثنوی ۱۱۹۹ھ کی تصنیف ہے جب کہ سوز ۱۱۹۵ھ میں انتقال کر چکے تھے۔ راقم الحروف نے بھی اپنی کتاب ، اردو مثنوی شمالی ہند میں، کے ص ۳۰۴ پر یہی گرفت کی ہے۔

۴ ص ۴۹ مثنوی گلزار نسیم کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔

محمور اکبر آبادی اس کا سال تصنیف ۱۸۳۳ء بتاتے ہیں،

چونکہ عطا صاحب محققوں کی غلطیوں کی گرفت کر رہے ہیں اس لیے متوقع تھا کہ وہ اصولِ تحقیق کی کما حقہٗ پابندی کریں گے۔ حوالہ دینا چاہیے کہ محمور نے کس کتاب یا مضمون میں یہ سنہ درج کیا ہے۔ میں واضح کروں کہ یہ ان کی کتاب صحیفۂ تاریخ اردو ص ۷۷ پر ہے۔

حوالے اور ماخذ کو عطا صاحب نے بارہا نظر انداز کیا ہے مثلاً کتاب کا پہلا ہی جملہ ہے۔

"ڈاکٹر عندلیب شادانی اپنے مقالہ میں لکھتے ہیں"

قاری جاننا چاہے گا کہ کس مقالے میں؟ لیکن چونکہ یہ اقتباس ایک اردو کتاب "بنگال میں اردو" مولفہ وفا راشدی سے لیا ہے اس لیے عطا صاحب کی ذمہ داری کم ہو جاتی ہے۔ ص ۵۲ پر اندراج ہے۔

" خلیق انجم صاحب 'میر تقی کے ادبی معرکے' کے تعارف میں لکھتے ہیں"

واضح کرنا چاہیے کہ یہ کس کی کتاب ہے۔ ہر شخص نہیں جانتا کہ یہ محمد یعقوب کی ہے۔

ص ۵۹ پر "افکارِ میر" سے قاضی عبد الودود کے اقتباسات دیے ہیں۔ ظاہرا ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے "افکارِ میر" قاضی صاحب کی تصنیف ہو۔ یہ کوئی مشہور کتاب تو ہے نہیں۔ لکھنا چاہیے تھا افکارِ میر مولفہ ایم حبیب خاں، علی گڈھ ۱۹۶۷ء

۵ ص ۶۲ پر اس مشہور شعر کی بحث ہے۔

غزالاں تم تو واقف ہو، کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مرگیا آخر کو، ویرانے پہ کیا گذری؟

لکھتے ہیں کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں صرف یہ لکھا ہے کہ سراج الدولہ کی شہادت کی خبر سن کر موزوں نے یہ شعر پڑھا۔ چونکہ یہ شعر تذکرہ مسرت افزا میں بادنیٰ تغیر مرزا ابراہیم مشتاق بنارسی کے نام پر دیا ہے اس لیے یہ شعر مشتاق کا ہے جسے موزوں نے سن رکھا ہوگا اور اس موقع پر پڑھ دیا۔

میں اس شعر کے انتساب کو تفصیل سے پرکھنا چاہتا ہوں۔

تذکرۂ میر حسن تذکرۂ مسرت افزا پر مقدم ہے۔ موزوں کے حالات دونوں میں سے کسی نے ایک دوسرے سے نہیں لیے۔ عطا صاحب کا کہنا ہے کہ تذکرۂ میر حسن میں صرف یہ ہے کہ یہ شعر موزوں نے پڑھا، اس عبارت سے اکثر لوگوں کو یہ شبہ ہوا کہ موزوں ہی کا برجستہ موزوں کیا ہوا ہے ص ۶۲ تذکرے کے نسخۂ انجمن کے الفاظ ہیں "فی البدیہ ایں شعر می خواند" ۔ فی البدیہ کا لفظ عموماً شعر کے فوراً تخلیق کرنے کے موقع پر استعمال کیا جاتا ہے۔ قارئین اس فقرے کے صحیح معنی سمجھتے تھے۔ ڈاکٹر اکبر حیدری نے قدیم ترین مخطوطے نسخۂ سلطان المدارس، لکھنؤ کی بنیاد پر تذکرے کو از سرِ نو مرتب کیا ہے۔ اس نسخے میں متعدد بیش بہا معلومات مزید ہیں۔ اس کے الفاظ ہیں۔

"فی البدیہ یک شعر گفتہ می خواند و می گریست"

"گفتہ" کے لفظ کے بعد تو بات صاف ہو گئی۔

ب مسرت افزا ص ۲۲۴ پر مرزا ابراہیم مشتاق بنارسی کا احوال ہے۔ اس کا ذکر کسی اور تذکرے میں نہیں اسے عنفوانِ شباب میں مالیخولیا ہو گیا تھا۔ علاج کے باوجود خلل دماغ ٹھیک نہ ہوا وہ کہیں نکل گیا اور اس کے بعد کسی کو معلوم نہ ہو سکا کہ اس کا کیا ہوا۔ اس کے چند اشعار مشتاقوں کی زبان پر مشہور تھے جن میں سے آخری شعر یہ ہے۔

غزالو تم تو حاضر ہو، کہو مجنوں کے ماتم میں
دوانہ مر گیا جس وقت، میخانے پہ کیا گذرا

راقم الحروف عرض کرتا ہے کہ غزالوں اور مجنوں سے مئے خانے کا کیا تعلق؟
میر حسن نے تذکرہ فیض آباد میں لکھا، صاحب مسرت افزا نے کلکتے میں مشتاق کے اشعار سنی سنائی پر مبنی ہیں۔ دیوانے کا کیا بھروسا معلوم نہیں اسی نے موزوں کا شعر تو نہیں پڑھ دیا تھا یا لوگوں نے اس کے اشعار دہرانے میں سہواً موزوں کا شعر اس سے منسوب کر دیا ہو۔ اس کے اشعار کی روایت میں کہاں تک احتیاط برتی گئی ہو گی۔ میخانے کا لفظ راوی کی غلط گوئی پر دال ہے۔

ج ظاہر ہوا یہ شعر ایسا نہیں جو غزل کے بیچ کہا گیا ہو۔ یہ کسی خاص موقع پر کہا ہو فرد معلوم ہوتا ہے میر حسن نے اس کی جو شانِ نزول بیان کی ہے وہ شعر کے مفہوم پر بالکل برجستہ اترتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے مجھے اپنے مکتوب مورخہ ۲۶ر مارچ ۱۹۸۶ء میں لکھا۔

"مجھے نہ معلوم کہاں سے یہ یاد تھا کہ غزالاں تم تو واقف ہو۔ ۔ ۔ ۔ جس غزل میں ہے وہ پوری غزل میں نے دیکھی ہے۔ بلکہ ایک اور شعر (مطلع) بھی اس کا مجھے یاد ہے۔

نہ جانے جام و مینا اور پیمانے پہ کیا گذری
میں اٹھ کر جب چلا آیا تو مئے خانے پہ کیا گذری

ممکن ہے "غزالاں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ والے شعر کے علاوہ باقی سب الحاقی یا موضوعی ہوں، لیکن غزل میں نے دیکھی ضرور ہے۔"

شانتی رنجن بھٹاچاریہ نے بھی مجھے ۱۵رمئی ۱۹۸۶ کے خط میں لکھا کہ انھوں نے بہار کے کسی محقق کی کتاب میں یہ پوری غزل دیکھی ہے۔

چونکہ یہ مطلع اور دوسرے شعر کسی تذکرے میں نظر سے نہیں گذرے اس لئے زیادہ امکان یہی ہے کہ یہ الحاقی ہیں لیکن اس سے ایک بات معلوم ہوئی کہ ردیف میں "گذرا" کے بجائے گذری کی روایت زیادہ مضبوط ہے جس کی دوسروں نے بھی تقلید کی۔

چونکہ تذکرۂ میر حسن میں شعر کا متن اور شعر کی شان نزول زیادہ معقول ہے بہ نسبت مسرت افزا کے ناقص متن کے، اس لیے کوئی وجہ نہیں کہ اس شعر کو موزوں سے لے کر مشتاق کی جھولی میں ڈال دیا جائے۔

ص ۸۔ راقم الحروف کی کتاب "تحریریں" نیز "اردو مثنوی شمالی ہند میں" کے اوراق پر لکھا ہے کہ میر حسن نے فضائل علی خاں کا ذکر ردیف ف میں کیا ہے۔ ساتھ ہی بے قید تخلص لکھا ہے۔ جس کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ وہ بے قیدِ تخلص تھا یعنی نام کے سوا اس کا اور کوئی تخلص نہ تھا۔

عطا صاحب نے تذکرۂ میر حسن میں فضائل علی خاں کے حالات کے آخری حصے کی طرف توجہ دلائی جس میں میر حسن نے صریحاً کہا ہے کہ میں نے ان کے نام کی رعایت سے ان کا ذکر حروف فا میں کر دیا ہے۔ مجھ سے سہو ہوا۔ دراصل از روئے تخلص حرف با میں ہونا چاہیے تھا۔

عطا صاحب لکھتے ہیں کہ میر حسن کی اس صراحت کے بعد بحث ہی ختم ہو جاتی ہے۔ راقم الحروف مانتا ہے کہ میر حسن نے "بے قید تخلص" کے معنی یہ نہیں لیے "وہ شخص جو تخلص کی قید سے آزاد ہو"

کیوں کہ میر حسن واقعی اس کا تخلص بے قید سمجھتے ہیں۔ لیکن کیا ہم اسے حتمی فیصلہ مان لیں؟ جس صراحت سے میر حسن نے اس کا تخلص بے قید قرار دیا ہے اسی صراحت سے مسرت افزا میں لکھا ہے ــــ

فضائل علی خاں، فضائل تخلص۔

مسرت افزا کا مولف امر اللہ الٰہ آبادی الحسن الٰہ آباد کا رہنے والا ہے۔ فضائل علی خاں نے اپنی مثنوی قیامِ الٰہ آباد میں لکھی۔ امر اللہ ان دنوں الٰہ آباد ہی میں تھا۔ اس عہد میں الٰہ آباد بڑا شہر نہ ہوگا۔ ایک لاکھ سے کم آبادی ہوگی۔ رقبہ بھی زیادہ نہ ہوگا۔ اردو کے ادیب ایک دوسرے کو جانتے ہوں گے۔ معلوم ہوتا ہے امر اللہ فضائل علی خاں کے کلام کا رسیا تھا۔ لکھتا ہے وقتِ تحریر تذکرہ مثنوی اس کے سامنے نہیں لیکن خورد سالی سے جو اشعار یاد ہیں انہیں کو لکھنے پر اکتفا کرتا ہے۔ اور یہ کتنے اشعار ہیں؟ پورے ۱۷۶ جو اس کے حافظے میں محفوظ ہیں۔ میر حسن نے ۲۲ شعر اور صاحبِ گلزار ابراہیم نے محض ۱۳ لکھے ہیں۔ امر اللہ نے فضائل کے حالات بھی سب سے زیادہ تفصیل دیے ہیں۔ بالعموم میر حسن کو زیادہ ثقہ تذکرہ نگار مانا جائے گا لیکن فضائل علی خاں کے معاملے میں امر اللہ سب سے زیادہ باخبر تذکرہ نگار ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس ہم شہر، معاصر، شائقِ فضائل علی خاں کے بیان کو ترجیح دیں کہ میر حسن کے بیان کو؟ دونوں امکانات ہیں لیکن میں فضائل علی خاں کے سب سے بڑے عارف کے بیان کو ترجیح دوں گا۔

۷ ص ۹۷ لکھتے ہیں۔

"مانی جائسی، حیات اور شاعری، سید حسین عابدی کی ایک تصنیف ہے" عرض کرتا ہوں کہ کتاب کے نام میں "حیات اور شاعری" نہیں "حیات و شاعری" ہے نیز مصنف کے نام کا اہم ترین جزو چھوٹ گیا ہے۔ اس کا پورا نام سید صفدر حسین عابدی ہے۔

۸ ص ۸۰۔ اب میری ایک بڑی غلطی۔ میرا ایک مضمون "غالب کے نقاد" صحیفہ لاہور بابت اکتوبر ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا جو بعد میں میرے مجموعے "رموزِ غالب" میں شامل ہوا۔ میں نے اس میں ص ۱۷۱[1] پر لکھا ہے۔

"نظامی بدایونی کے مرتبہ دیوانِ غالب کے دیباچے میں سر سیّد کے صاحبزادے ڈاکٹر سید محمود نے غالب کو ہندوستانی قومیت کا اوتار قرار دیا۔"

---

[1] سہوِ کتابت سے عطا صاحب کی کتاب میں صفحے کا نمبر ۱۷۲ چھپ گیا ہے۔

عطا صاحب نے بہت دلچسپ انداز میں تصحیح کی کہ مقدمہ نگار سر سید کے بیٹے جسٹس محمود نہیں بلکہ بہار کے لیڈر ڈاکٹر سید محمود ہیں۔

عطا صاحب درست فرماتے ہیں۔ میرے پاس صحیفے میں شائع شدہ مضمون نہیں کہ دیکھ سکتا کہ اس میں بھی "سر سیّد کے صاحبزادے" کا فقرہ ہے کہ نہیں ہیں ۱۹۶۹ء میں ماخذ اور حوالوں کے اعتراف کا اتنی شدت سے پابند نہ تھا جیسا کہ اب ہوں۔ میں نے بدایونی ایڈیشن نہیں دیکھا۔ صحیح یاد نہیں کہ میں نے مندرجہ بالا مقولہ کہاں سے نقل کیا تھا۔ سوچنے پر یہی یاد آسکا کہ میں نے ڈاکٹر عبداللطیف کی کتاب "غالب" سے لیا ہوگا۔ اب یہ کتاب میرے سامنے نہیں۔ میں نے کالی داس گپتا رضا صاحب کو لکھا۔ انہوں نے ڈاکٹر عبداللطیف کی کتاب غالب مطبوعہ ۱۹۳۲ء کے ص ۱۱ سے یہ جملہ لکھ کر بھیجا۔

"ایک اور نقاد ڈاکٹر سیّد محمود بیرسٹر ایٹ لا میں بھی یہی رجحان بدرجۂ اتم پایا جاتا ہے۔ جو بدایونی نسخہ کے دیباچے میں غالب کو ہندستانی قومیت کا اوتار بنا دیتے ہیں۔"

اگر میرا ماخذ یہی ہے تو سر سیّد کے صاحبزادے، میرا اپنا اضافہ ہے حالانکہ میں اس بات سے واقف ہوں کہ سر سیّد کے بیٹے جسٹس محمود تھے اور اس سے بھی واقف ہوں کہ بہار کے کانگریسی لیڈر ڈاکٹر سیّد محمود تھے۔ میں نے آخر الذکر کو دیکھا اور سنا ہے، غالباً انجمن ترقی اردو کی کانفرنس میں۔ شاید مجھے "بیرسٹر ایٹ لا" کے فقرے سے غلط فہمی ہوئی ہو کہ یہ جسٹس محمود ہوں گے کیونکہ ڈاکٹر سیّد محمود کے بارے میں مجھے علم نہ تھا کہ وہ بیرسٹر بھی تھے۔ کالی داس گپتا صاحب نے مجھے دیوانِ غالب مطبوعۂ نظامی پریس بدایوں طبعِ پنجم ۱۹۲۳ء سے مقدمہ نگار کا نام یوں لکھا ہے۔

از ڈاکٹر سیّد محمود صاحب پی۔ ایچ۔ ڈی۔ بیرسٹر ایٹ لا پٹنہ

اس میں بات بالکل صاف ہوگئی۔ مقدمے پر تاریخ ۱۸ اکتوبر ۱۹۱۹ء دی ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ جسٹس محمود اس وقت تک انتقال کر چکے تھے۔ بہرحال مجھے اپنی غلطی کا اعتراف ہے۔ میرے ذاتی ذخیرے میں نظامی پریس کے دیوان کی طبعِ ششم ہے لیکن اس میں مقدمہ ندارد ہے نکل گیا ہوگا۔

---

[1] سہوِ کتابت سے عطا صاحب کی کتاب میں صفحے کا نمبر ۲۱۷ چھپ گیا ہے۔

۹ ص ۹۲۔ غالب کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ نے اپنے دورِ حکومت میں پانچ سو روپیہ ماہانہ غالب کا مقرر کیا تھا۔ دو سال بعد سلطنت نہ رہی۔

راقم الحروف یہ دیکھ کر چونکا کہ غالب اتنے رئیس کب سے تھے کہ انہیں اس زمانے میں پانسو روپے ماہانہ کی یافت ہوتی۔ شیخ اکرام کا غالب نامہ دیکھا تو اس میں لکھا پایا۔

غالب کے خطوط سے پتہ چلتا ہے کہ دربارِ اودھ سے ان کے نام پانچ سو سالیانہ بھی مقرر ہوا تھا۔[۱]

جناب کالی داس گپتا رضا غالبیات کے معتبر محقق ہیں۔ میں نے انھیں لکھ کر پوچھا کہ یہ کس خط کا ذکر ہے۔ انہوں نے جواب دیا کہ چودھری عبد الغفور سرور کے نام کے مکتوب نومبر ۱۸۶۰ء میں یہ جملے ملتے ہیں۔

"واجد علی شاہ بادشاہِ اودھ کی سرکار سے بہ صلۂ مدح گستری پانسو روپے سال مقرر ہوئے، وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جیے۔ یعنی اگرچہ اب تک جیتے ہیں مگر سلطنت جاتی رہی اور تباہیِ سلطنت دو ہی برس میں ہوئی،،   (خلیق انجم: غالب کے خطوط جلد دوم ص ۶۰۹)

عطا صاحب سہواً سالانہ کی جگہ ماہانہ لکھ گئے۔

۱۰ ص ۹۴ تا ۹۸ پر ڈاکٹر صلاح الدین کی مرتبہ فہرست 'دہلی کے اردو مخطوطات' کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ایک پروجیکٹ کے تحت پہلے یہ فہرست انگریزی میں تیار کی گئی بعد میں ڈاکٹر خلیق انجم نے انھیں سے اس کا اردو ترجمہ کرا کے رسالہ اردو ادب، خاص نمبر، ۱۹۷۴ء، شمارہ ۲/۱ کے طور پر شائع کر دیا۔ عطا صاحب کے جائزے کے بعد ایمان لانا پڑتا ہے کہ جب تک مخطوطات پر اچھی نظر نہ ہو، ان کی فہرست نگاری کا کام ہاتھ میں نہ لینا چاہیے۔ چند اندراجات پر اعتراضات کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

ص ۹۵۔ مخطوطہ مجموعۂ شمس کی اشاعتِ اول ۱۸۴۳ء میں اور کتابت ۱۸۶۰ء میں دکھائی ہے۔

عطا صاحب تجاہلِ عارفانہ کے طور پر الجھتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اشاعت سے کیا مراد ہے۔

صاف ظاہر ہے کہ کتاب ۱۸۴۳ء میں شائع ہوئی اور اس مطبوعہ ایڈیشن کو نقل کر کے ۱۸۶۰ء میں مخطوطہ تیار کیا گیا۔

---

[۱] غالب نامہ (احسان بک ڈپو لکھنؤ۔ سنہ طباعت ندارد) ص ۱۱۱

ص ۹۵ ہی پر ایک مخطوطے کا نام مونس الارواح بمعروف ہدیۂ ابراہیم دیا ہے۔ عطا صاحب نے مناسب تصحیح کی کہ "بمعروف" کی جگہ "معروف بہ" ہونا چاہیے۔ اگر پورا نام "ترجمۂ مونس الارواح معروف بہ ہدیۂ ابراہیم" ہوتا تو بات اور زیادہ صاف ہو جاتی۔ اس کے سنین کے بارے میں مرتب نے لکھا ہے۔

تاریخ تصنیف ۲۸ رمضان ۱۰۴۹ھ تاریخ کتابت ۱۲۹۵ھ

اس پر عطا صاحب کئی سوال اٹھاتے ہیں جن کا شافی جواب مرتب کے بیان میں موجود ہے لیکن وضاحت سے نہیں۔ فارسی کتاب مونس الارواح کی تاریخ تصنیف ۱۰۴۹ھ ہے۔ اردو ترجمے کی تاریخ اور تاریخ کتابت دونوں ۱۲۹۵ھ ہیں۔

ص ۹۷۔ زیر بحث فہرست میں چار درویش کے انگریزی ترجمہ از لیوس اسمتھ کا سنہ اشاعت ۱۹۷۰ء دیا ہے۔ انہوں نے اس سنہ پر شبہ ظاہر کیا ہے۔ سہوِ کتابت سے عطا صاحب کی کتاب میں مصنف کا نام ہوس اسمتھ چھپ گیا ہے۔ بلوم ہارٹ کی سپلیمنٹ فہرستِ مطبوعاتِ ہندوستانی برٹش میوزیم میں اس ترجمے کی یہ تفصیلات ہیں۔

قرینِ قیاس نہیں کہ اس کا کوئی دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۰ء میں چھپا ہو۔

۱۱ ص ۱۰۶۔ کالی داس گپتا رضا نے سہو و سراغ میں لکھا ہے کہ ناسخ نے تقریباً ۸۰ سال کی عمر پائی ہوگی۔ چونکہ ناسخ ۱۲۵۴ھ میں مرے، عطا صاحب نے اس میں سے ۸۰ منہا کر کے رضا صاحب کے مطابق ناسخ کا سنہ ولادت دریافت کرنا چاہا۔ ۱۲۵۴ میں سے ۸۰ کم کرنے سے ۱۱۷۴ھ آتا ہے حساب اور کتابت کے سہو سے یہ ۱۱۲۴ھ چھپا ہے۔ چونکہ عطا صاحب لکھتے ہیں کہ اس طرح ناسخ میر سے بھی ایک سال بڑے قرار پاتے ہیں اس سے مجھے خیال ہوتا ہے کہ عطا صاحب نے ۱۱۳۴ھ لکھنا چاہا ہوگا۔ واضح ہو کہ میر کا سنہ ولادت ۱۱۳۵ھ مانا جاتا ہے۔ عطا صاحب کی حساب کی غلطی کو سہوِ کتابت نے المضاعف کر دیا۔

کتاب کے ص ۱۲۵ پر وہ حساب کی غلطی کی بہت معذرت کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ اس کو ۱۱۸۴ھ ہونا چاہیے۔ چونکہ ۷ اور ۸ کے اعداد میں صوری مشابہت نہیں اس لیے یہ امکان کم ہے کہ کاتب

نے ۱۱۷۴ھ کو ۱۱۸۴ھ لکھ دیا ہو۔ معلوم ہوتا ہے عطا صاحب نے حساب میں پھر چوک کی ہے۔

۱۲ ص ۱۱۱۔ لکھتے ہیں کہ زرّیں نے بھی یہ قصہ اسی سال لکھا جس سال میر امن نے باغ و بہار لکھی یعنی ۱۲۱۸ھ م ۴-۱۸۰۳ء میں۔ دونوں نے اپنی کتاب کی تاریخ "باغ و بہار" بھی لکھی ہے۔

عرض ہے کہ باغ و بہار سے ۱۲۱۷ حاصل ہوتا ہے ۱۲۱۸ نہیں۔ چونکہ عطا صاحب نے ہجری سال میں ایک کا اضافہ کر دیا اس لیے عیسوی سال میں بھی ایک بڑھ گیا، لیکن وہ اپنے وضع کردہ اس اصول کو بھول گئے کہ ہجری سال کے متوازی دو عیسوی سال دینے چاہئیں۔ میر امن نے باغ و بہار کے آخر میں قطعے میں کہا ہے۔

مرتب ہوا جب یہ باغ و بہار ‏ ‏ ‏ ‏ تھی سنہ بارہ سو سترہ در شمار

اور اس سے پہلے نثر میں کھول کر لکھا ہے۔

"جب حساب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری کے آخرِ سال میں کہنا شروع کیا تھا۔ باعث عدمِ فرصت کے بارہ سو سترّہ سنہ کی ابتدا میں انجام ہوئی"

۱۲۱۷ھ کی ابتدا مساوی ہے ۱۸۰۲ء کے۔ اس طرح باغ و بہار کا سنہ تصنیف ۱۲۱۷ھ م ۱۸۰۲ء ہے جب کہ غوث زرّیں کے چار درویش کی تاریخ ۱۲۱۷ھ م ۳-۱۸۰۲ء ہے عطا صاحب کی درج کردہ تاریخیں دونوں کتابوں کے لیے غلط ہیں۔

۱۳ ص ۱۱۹۔ انگریزی کتاب "گلکرسٹ اینڈ دی لینگویج آف ہندوستان" کے مصنف کا نام انہوں نے صادق الرحمٰن قدوائی لکھا ہے۔ انگریزی میں صدیق اور صادق ایک ہی طرح لکھا جاتا ہے۔ کتاب کے مصنف جواہر لعل نہرو یونیورسٹی نئی دلی کے پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی مشہور آدمی ہیں۔ عطا صاحب کو ان کے نام کے بارے میں مغالطہ ہوا۔

۱۴ ص ۱۴۵ اسپرنگر نے فہرست کتب خانۂ شاہان اودھ میں جرات کی ایک مثنوی کی تاریخ ۱۲۲۵ھ لکھی ہے۔ عطا صاحب کی کتاب میں سطر ۳ میں اس کی تاریخ 1215ھ اور سطر ۵ میں 1225 چھپی ہے اسپرنگر نے 1225 ہی لکھی ہے۔ عطا صاحب لکھتے ہیں:

1225 یوں بھی غلط ہے کیوں کہ جرات کا انتقال 1224 میں ہو چکا تھا۔

عرض ہے کہ جب مثنوی کی تاریخ کی (جو واقعی غلط ہے) تردید جرأت کے سنہ وفات سے

کر رہے ہیں تو یہ بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔ کہ جرات کا سنہ وفات اختلافی ہے۔ ناسخ کے مصرع تاریخ ع ہائے ہندستان کا شاعر مرا سے ۱۲۲۵ھ نکلتی ہے جب کہ مصحفی نے کہا ہے۔

گیری از نامش اگر تاریخ او از قلندر بخش، شصت و دو فگن
۱۲۸۶ — ۶۲ = ۱۲۲۴ھ

۱۵ ص ۱۴۷ ۔ حکیم عبدالحیؒ نے لکھا کہ ناسخ کا دیوان دو جلدوں میں ہے۔ عطا صاحب اس کی اصلاح کرتے ہیں۔

ناسخ کے تین دواوین ہیں۔ دوسرا اور تیسرا دیوان مخلوط ہے۔

میرا خیال ہے "مخلوط" سہوِ کتابت ہے۔ عطا صاحب نے "مخلوط" لکھا ہوگا۔ حقیقت یہ ہے کہ ناسخ کے دو ہی دیوان ہیں اور دونوں مطبوعہ ہیں، مخطوط نہیں۔ بعض حضرات فرض کر لیتے ہیں کہ تیسرا دیوان دوسرے دیوان میں ضم ہے یعنی ہر ردیف میں دیوانِ دوم اور دیوانِ سوم کی غزلیں ملی ہوئی ہیں۔

اس مفروضے کے کیا معنی ہوئے؟ اس طرح تو کسی کے بھی ایک دیوان کو دو یا تین یا چار دیوانوں کا مجموعہ کہا جا سکتا ہے۔ ناسخ کے دو مطبوعہ دیوانوں کے علاوہ کسی تیسرے دیوان کا وجود نہیں۔

۱۶ ص ۱۴۷ "آتش کا دو دیوان ہے اور دونوں ان کی زندگی میں چھپا تھا"

اس جملے میں فعل کی وحدت اردو روزمرہ کے خلاف ہے۔ اگر کوئی شے بہت بڑی تعداد میں ہو یعنی سیکڑوں، ہزاروں، لاکھوں تو جمع کے لیے واحد فعل لایا جا سکتا ہے۔ مثلاً

امیر اللہ تسلیم ــــــــ سیکڑوں داغ، لاکھوں روزن تھا۔

آتش ــــــــ ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے۔

ناسخ ــــــــ لاکھ زنجیر ترے گیسوئے خم دار کی تھی۔

لیکن محض دو کے لیے واحد کا صیغہ نہیں لا سکتے۔ مندرجہ بالا جملہ یوں لکھا جانا چاہیے۔

آتش کے دو دیوان ہیں اور دونوں ان کی زندگی میں چھپے تھے۔

۱۷ ص ۱۵۹ ۔ سید مرتضےٰ حسین بلگرامی کے ایک بیان کی تغلیط کے بعد کہتے ہیں۔

"بلگرامی حضرات کے بیانات کو بڑے احتیاط سے باور کرنے کی ضرورت ہے"

وہ صفیر بلگرامی سے بدظن ہیں لیکن جملہ بلگرامیوں کو اس طرح غیر ثقہ قرار دینا بہت نامناسب

ہے۔ بلگرام سے شمس العلماڈاکٹر سیدّ علی بلگرامی اور ان کے بھائی عماد الملک سیدّ حسین بلگرامی کو بھی نسبت ہے۔ کسی قصبے یا شہر کے تمام باشندوں کو کاذب نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔

ان معروضات کی غرض کتاب کی افادیت کو کم کرنا نہیں۔ صرف یہ دکھانا مقصود ہے کہ غلطیاں ہر تحقیقی تحریر میں ہو سکتی ہیں۔ ان سب کی نشان دہی اپنے ذمّے لے لینا اپنے وقت کا بہترین استعمال نہیں۔ ہاں کسی موضوع پر لکھتے وقت اس موضوع سے متعلق تحریروں میں جو تسامحات نظر آئیں ان کی اصلاح کر دینی چاہیے۔ ایک یہ بھی صورت ہے کہ کسی بہت بڑے اہلِ قلم نے کسی اہم مسئلے میں غلطی کی ہو تو اس کی نشان دہی کے لیے مراسلہ یا نوٹ لکھا جا سکتا ہے لیکن بہتر یہ ہے کہ غلطیوں کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ متعلقہ تحریر کی خوبیوں کی طرف بھی اشارہ کیا جائے تاکہ بات یک رخی نہ بن جائے۔

# عابد پیشاوری : انشا اللہ خاں اِنشا

ہمارے جو محققین درس گاہوں سے متعلق نہیں رہے اور جن کے نام کے ساتھ ڈاکٹر کا لقب نہیں لگ سکا وہ درس گاہوں کی تحقیق پر، نیز ڈاکٹروں اور پروفیسروں پر طنز کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں گنواتے۔ اس میں ایک نفسیاتی گرہ معلوم ہوتی ہے۔ جو تحقیقی کام ڈگری کے لیے نہیں کیے جاتے وہ سب کے سب کب اعلا معیار کے ہوتے ہیں۔ وہی کیفیت ڈاکٹریٹ کے مقالوں کی ہے۔ ہر نوع میں پست کی تعداد بلند سے زیادہ ہوتی ہے۔ میری نظر سے ایسے ایک دو نہیں متعدد تحقیقی مقالے گزرے ہیں جن کے کئی ابواب قابل داد ہوتے ہیں۔ بہتر مقالے عموماً نئے ریسرچ اسکالروں کی تخلیق نہیں ہوتے بلکہ ان اساتذہ کے رشحاتِ قلم ہوتے ہیں جو برسوں ایم اے کی جماعتوں کو پڑھا کر اپنے شعور کو پکا چکے ہیں۔

پی ایچ ڈی کی ڈگری پانے والے دو چار بہترین مقالوں میں، ڈاکٹر شیام لال کالڑا عابد پیشاوری (حال پروفیسر وصدر شعبۂ اردو جموں یونیورسٹی) کا انشا اللہ خاں انشاؔ ہے۔ جسے ۱۹۸۵ء میں یوپی اردو اکادمی لکھنؤ نے شائع کیا۔ عابد نے یہ کام ۱۹۶۲ء کے وسط میں دلّی یونیورسٹی میں شروع کیا۔ اس وقت عنوان تھا۔ انشا اللہ خاں انشا دہلوی، حیات شخصیت اور کارنامے وہاں وہ اسے مکمل نہ کر سکے۔ ۱۹۶۷ء میں جموں یونیورسٹی میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ میں نے انھیں سمجھا بجھا کر تجدید تحقیق کے لیے راضی کر لیا۔ میری نگرانی میں مقالے کا رجسٹریشن ہو گیا۔ بقول ان کے عنوان ٹھہرا "انشا اللہ خاں انشا دہلوی۔ حیات، شخصیت اور ہندی نثر میں ان کا حصہ" مجھے بالکل یاد نہیں کہ میں نے عنوان میں اردو نثر نہ لکھ کر ہندی نثر لکھا ہوگا۔ اس کا کوئی جواز نہیں۔

جب تک میں یونیورسٹی کے کاغذات نہ دیکھ لوں، نہیں مان سکتا کہ عنوان میں ہندی کا لفظ تھا۔

بعد میں مقالے کی نوعیت 'انشا، حیات اور نثری کارنامے' کی ہو گئی۔ اس پر ۱۹۷۵ء میں ڈگری ملی۔ ممتحنین تھے مالک رام صاحب، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی اور ڈاکٹر محمود الٰہی۔ مالک رام صاحب نے جموں آ کر زبانی امتحان لیا۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے اپنی رپورٹ میں ڈنکے کی چوٹ لکھا کہ انھوں نے آج تک ڈاکٹریٹ کا اتنا اچھا مقالہ نہیں دیکھا۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے بھی تقریباً یہی بات کہی۔ ۶۹۰ صفحات کا یہ مقالہ ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ عابد انشا پر دو اور کتابیں لکھ چکے ہیں۔ (۱) 'انشا کے حریف و حلیف'، اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد نے ۱۹۷۹ء میں شائع کی۔ اس میں عظیم، مصحفی، فائق اور قتیل سے انشا کے معرکوں کا بیان ہے نیز انشا کے حلیف محمد حسین آزاد کی تحریر کا تجزیہ کیا ہے۔ یہ کتاب مقالے سے ماخوذ ہے لیکن اس میں معرکوں، بالخصوص مصحفی و انشا کے معرکے کی تفصیل کہیں زیادہ ہے۔ (۲) دوسری کتاب متعلقاتِ انشا پر مقالے کی طرح ۱۹۸۵ء، سنہ اشاعت دیا ہے لیکن یہ ۱۹۸۶ء میں سامنے آئی۔ اس میں سات مضامین ہیں۔

۱ کلام انشا کا ایک نادر مخطوطہ۔ ۲ خاندانِ انشا، کچھ نئی معلومات۔ ۳ رانی کیتکی کی کہانی ۴ سلک گوہر کا دوسرا اور رانی کیتکی کا تیسرا مخطوطہ۔ ۵ رانی کیتکی کی کہانی، ایک جائزہ۔ ۶ ہر لیوا الھو نے۔ . . . ۷ مرغ نامۂ انشا۔

پانچویں اور چھٹے مضمون میں رانی کیتکی کی کہانی کی دو حالیہ تدوینوں پر تنقید و تنقیص کی ہے۔ خاندانِ انشا کے بارے میں مقالے میں جو کچھ لکھا ہے، مجموعے کے مضمون میں اس پر قدرے اضافہ ہے۔

۱۹۶۲ء میں ریسرچ اسکالر عابد دلّی میں قاضی عبدالودود سے ملے اور ان سے اپنے موضوع کے بارے میں مدد چاہی۔ قاضی صاحب نے جواب دیا۔

"تم انشا پر کیا کام کرو گے؟ یہ سارا دور میرا ہے۔ میں نے اس پر بیس سال لگاتے ہیں۔ میں تم کو کیوں بتاؤں؟"

عابد نے اس موضوع پر ۱۳ سال لگائے۔ انھوں نے جو کچھ برآمد کیا وہ مقالے کی شکل میں موجود ہے۔ قاضی صاحب مرحوم اس مقالے کی شہرت سن چکے تھے اور اسے دیکھنے کے مشتاق تھے۔ لیکن یہ ان کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا۔ مقالے کی قدر و قیمت کا اندازہ کتاب کو دیکھ کر ہی ہو

سکتا ہے۔ ایک مضمون میں اس کے اکتسابات کی سمائی نہیں۔ یہ کچھ عجیب معلوم ہوگا کہ مقالے کا نگراں ہی مقالے پر تبصرہ کرے۔ وہ تعریف کے سوا اور کیا کرے گا لیکن موجودہ تبصرے میں آپ کو یہ صورتِ حال نہ ملے گی۔ ملاحظہ کیجیے مقالے کا اختتام میں اپنے زیرِ نگرانی ریسرچ اسکالروں کے کام میں اپنی اہلیت (اگر وہ کچھ ہے) شامل کرنے میں یقین نہیں رکھتا۔ انہیں آزادیِ رائے دیتا ہوں۔ اور اگر میرا کوئی رفیقِ کار لیکچرر مقالہ لکھ رہا ہو تو میں اسے اور بھی چھوٹ دیتا ہوں۔ اس کی پختہ کاری پر اعتماد کرتا ہوں۔ واضح ہو کہ جموں یونیورسٹی میں نگراں، مقالے کا ممتحن نہیں ہوتا۔ اس لیے میں اور بھی بری الذمہ ہوں۔ عابد نے اشاعت کے وقت مقالے میں کچھ اضافہ و ترمیم کی ہے میں نے تبصرہ لکھنے کے لیے اسے پڑھا تو ایسا لگا جیسے میں ایک نئی کتاب کو پہلی بار پڑھ رہا ہوں۔ اگر میں تبصرے کو تعارف بنا کر اس کی اہم بحثوں اور دریافتوں ہی کا احاطہ کروں تو یہ مضمون ایک دفتر ہو جائے گا۔ پھر بھی گاگر میں ساگر بھرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

عابد نے مقالے کا مواد جمع کرنے کے لیے کہاں کہاں کی خاک چھانی، کن کن حضرات سے ملے، کن کن کنوؤں میں بانس ڈالے، کن کن ذخیروں کو کھنگالا، اس کی تفصیل مقدمے میں دی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے انشا کے اخلاف کی تلاش میں غیر معمولی کاوش کی۔ مقدمے میں فارسی و ترکی تصانیفِ نثر کے شمول کا جواز دیا ہے کیونکہ دریائے لطافت، لطائف السعادت اور ترکی روزنامچے کا اردو زبان، نیز انشا کی شخصیت سے گہرا تعلق ہے۔ لیکن کتاب میں ایک عجیب کمی رہ گئی ہے کہ اس کے شروع میں کسی قسم کی فہرستِ مضامین نہیں۔ مقدمے کے آخر میں مارچ ۱۹۷۵ء کی تاریخ پڑی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہی مقدمہ ہے جو مقالہ داخل کرنے کے وقت لکھا گیا تھا۔ بہتر ہوتا کہ وہ اشاعت کے وقت اسے ازسرِ نو لکھ دیتے۔ ویسے اس میں ایک آدھ جگہ تو اضافے ہوئے ہی ہیں مثلاً مقدمے کے ص ۱۵ پر ساغر مہدی صاحب کے ۱۹۸۰ء میں انتقال کی خبر یا ڈاکٹر اکبر حیدری کے بارے میں یہ شگفتہ جملہ

"موصوف کو ہر نسخہ بخطِ مصنف لگتا ہے" ص ۲۳

مقدمے میں اخلاف کی تلاش کے سلسلے میں پُر مغز تحقیقی معلومات آگئی ہیں۔ انھیں مقدمے کے بجائے متنِ کتاب میں انشا کے خاندان کے سلسلے میں دیا جا سکتا تھا۔ متن کی ابتدا سیاسی

اور سماجی پس منظر سے ہوتی ہے۔ پہلے اس کا بہت چلن تھا۔ اب انھیں باتوں کی تکرار کے سبب پس منظر کی قدر گھٹ گئی۔ اب کہا جاتا ہے کہ جب تک بالکل ضروری نہ ہو اسے دینے کی ضرورت نہیں۔ کتاب میں یہ باب مفصّل اور مدلل ہے۔ چونکہ انشا کا تعلق والیانِ ملک سے رہا ہے اس لیے اس کا کم از کم اتنا حصہ ضروری تھا جو ان کے والد کے عہد کے والیانِ مرشدآباد، شاہ عالم، آصف الدولہ، سلیمان شکوہ اور سعادت علی خاں کا احاطہ کر لیتا۔ اگر اس سے زیادہ تفصیل آگئی ہے تو اس کی ذمے داری مجھ پر ہے کہ اس زمانے تک میں پس منظر کے حذف یا اختصار کا قائل نہ تھا۔ اس کے خلاف آوازیں بعد میں اٹھی ہیں۔

دوسرا باب ان کے آباو اجداد اور وطن سے متعلق ہے جس میں میر ماشاءاللہ کے متعلق مفید و مستند معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ تیسرا ضخیم باب انشا کے سوانح ص ۹۷ سے ۲۸۲ تک پھیلا ہوا ہے اس میں مصنف نے کیا کیا دادِ تحقیق دی ہے، کتاب میں ملاحظہ کیجیے۔ سنہ ولادت کے بارے میں جملہ پیش رو بیانات کو ۱۱ صفحات میں پرکھ کر طے کیا کہ انشا ۵۴-۱۷۵۲ء کے درمیانی زمانے میں پیدا ہوئے ہوں گے۔ وطن کی بحث میں انھوں نے یہ چونکانے والا انکشاف کیا کہ انشا دلی میں صرف دو سال یعنی ۸۱-۱۷۸۰ء میں رہے (ص ۹۳) ان کی زندگی کا سب سے زیادہ حصہ لکھنؤ میں گزرا۔ اس کے باوجود انشا نے اہلِ زبان ہونے کے لیے دہلوی ہونا، بلکہ دلی کے چند مخصوص محلوں کا باشندہ ہونا ضروری قرار دیا ہے۔ تعلیم و تربیت کے ضمن میں ان کی زبان دانی کی بحث ہے۔ یہ جو مشہور ہے کہ انشا نے ایک قصیدے میں ۱۴ زبانیں استعمال کی ہیں اس سے مقالہ نگار متفق نہیں۔ انھوں نے متعلقہ زبانوں اور اشعار کا تجزیہ کر کے ثابت کیا ہے کہ انشا ان زبانوں کے دو چار الفاظ یا محض لہجہ ہی جانتے تھے، زبان سے واقف نہ تھے۔ کہتے ہیں

"وہ اتنی زبانوں پر قادر نہیں جتنی پر قادر ہونے کا اظہار کرتے ہیں۔ کئی بولیوں میں ان کو صرف شُد بُد ہے لیکن وہ ان کے لہجوں کی نقل اتارتے ہیں۔ (ص ۱۴-۵۱۵)

مقالے میں ذیل کی بحثیں اور دریافتیں اہم ہیں۔

۱ الماس علی خاں کے فارسی قصیدے سے حساب لگا کر انشا کے ورودِ لکھنؤ کی تاریخ ۱۲۰۳ھ دریافت کرنا (ص ۱۳۱)

۲ لطائف السعادت اور مثنوی شکارنامے کے بیانات کی بنا پر طے کرنا کہ انشا ۱۲۱۹-۱۲۲۰ھ میں سعادت علی خاں کے متوسل ہوئے۔ (ص ۱۵۵)
۳ آبِ حیات کے انشا سے متعلق لطیفوں کی تردید ان کے اصل ماخذ کی روشنی میں۔
۴ قاضی عبدالودود کے بیان کی تردید کر کے طے کرنا کہ انشا سعادت علی خاں کے یہاں سے ۱۲۲۹ھ میں معزول ہوئے۔
۵ سعادت علی خاں کے کردار کی کمزوریوں کا بیان (ص ۲۱۲ اور اس کے آگے)
۶ انشا کے مجنوں ہونے کی تائید میں تذکرۂ آزردہ کا اقتباس تلاش کرنا (ص ۲۳۴) نیز خود انشا کی فال گیری سے تائید (ص ۲۳۹) مجنوں ہونے کا زمانہ ۲۸ جمادی الاول ۱۲۲۹ھ اور رجب ۱۲۲۹ھ کے بیچ طے کرنا (ص ۲۳۵)
۷ دریافت کرنا کہ انشا کو دو بار سودا ہوا تھا (ص ۳۹ - ۲۳۸)
۸ ازدواج اور اولاد کی تفصیل اور ان کی تاریخِ وفات بالخصوص تعالیٰ اللہ خاں کی وفات کے قطعاتِ تاریخ کا تجزیہ (ص ۲۵۲ اور اس کے آس پاس)
۹ مصحفی کا اعتراف دریافت کرنا کہ وہ آخر عمر تک عربی اور دوسرے علوم میں دستگاہ نہ رکھتے تھے (ص ۴۴-۲۴۳)
۱۰ مصحفی کی سیرت کی خامیوں کو شواہد کے ساتھ تفصیل سے گنانا (ص ۲۷۲ اور اس کے آگے)
۱۱ بندرابن راقم کے رائیہ قصیدے کی تاریخ (ص ۳ ۶-۳۶۲)
۱۲ کئی وجوہ سے رانی کیتکی کی کہانی کی تاریخ ۱۸۰۷ء کے آس پاس طے کرنا (ص ۵۴۴)
۱۳ دریائے لطافت اور ریختا کی دستورالفصاحت کی اولیت کی بہت مفصل اور باریک بحث۔ مولانا عرشی کے فیصلوں سے مدلل اختلاف (ص ۸۴ - ۵۷۳)
۱۴ دریائے لطافت، سلکِ گوہر، لطائف السعادت اور ترکی روزنامچے کا تجزیاتی تعارف۔ دریائے لطافت سے اردو حروفِ تہجی کی تفصیل بطورِ خاص قابلِ قدر ہے۔

اب آبِ حیات کے بعض غلط بیانات کی تردید پیش کی جاتی ہے۔ ہو سکتا ہے ان میں سے بعض انکشافات قاضی عبدالودود کے مضامین میں ملتے ہوں، لیکن کتابی صورت میں عابد ہی کے

یہاں آئے ہیں۔ انھوں نے سوانح و شخصیت کے سلسلے میں آبِ حیات کے بیانات کی جس چابک دستی سے تردید کی ہے، ہر بیان کے اول ماخذ کا سراغ لگا کر آزاد کی عبارت آرائی کا پردہ چاک کیا ہے اسے دیکھ کر یہ نتیجہ نکالنے کے سوا چارہ نہیں کہ آبِ حیات جھوٹ کی پوٹ ہے اور آزاد ایک جعل ساز ہے جس نے شعوری طور پر غلط بیانیاں کی ہیں۔ آبِ حیات کے اغلاط کا بیان کتاب میں موقع بہ موقع بھی ہے اور آخر کے جزو "انشا آبِ حیات میں" کے اندر بھی۔ کتاب انشا کے حریف و حلیف، میں یہ قدرے اور تفصیل سے ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انشا کے تعلق سے آزاد کا تقریباً ہر جملہ غلط ہے۔ ذیل میں آبِ حیات کی تردیدات کا شمار کرایا جاتا ہے۔ آزاد اور عابد کے بیانات کا خلاصہ میرے الفاظ میں ہے۔

۱ آزاد : انشا مرشد آباد سے دلّی آئے۔

عابد : دراصل انشا مرشد آباد سے لکھنؤ گئے (ص ۳۸۶)

۲ آزاد : انشا دلّی آئے تو سوداؔ ، میرؔ ، دردؔ وغیرہ وہاں نہ تھے۔

عابد : انشا ۱۱۹۴ھ میں دلّی آئے۔ اس وقت میرؔ اور دردؔ دوہاں موجود تھے (ص ۸۷-۳۸۶)

۳ آزاد: عظیم سے معرکے میں انشا نے یہ غزل پڑھی۔ ع اک طفل دبستاں ہے فلاطوں مرے آگے

عابد: یہ غزل لکھنؤ میں انشا و مصحفی کے معرکوں کی یادگار رہے۔ مصحفی نے اس کے جواب میں دو غزلیں لکھا تھا جو خود آبِ حیات میں درج ہے۔ (عابد ص ۳۸۸)

۴ آزاد : غلام قادر روہیلہ شاہ عالم کا نقدِ بصارت لے گیا تھا۔ انشا جمعرات کو نبی کریم جاتے تو بادشاہ کی جیبوں سے روپیے نکلوا لیتے۔ بادشاہ کہتے کہ ہاں ضروری ہے تاکہ وہاں سے بال بچوں کے لیے کچھ لا سکو۔

عابد : شاہ عالم انشا کے دہلی چھوڑنے کے سات سال بعد اندھے کیے گئے۔ قیام دہلی میں، بلکہ اس کے کئی سال بعد تک، انشا کے کوئی بچہ نہ تھا۔ بادشاہ قبا پہنتے تھے۔ جس میں آج کل کی طرح جیبیں نہیں ہوتی تھیں۔ نیز وہ نقد روپیہ لیے نہیں پھرتے تھے (ص ۲۸-۱۲۵)

۵ آزاد : انشا آصف الدولہ کی سخاوت کا شہرہ سن کر لکھنؤ گئے۔

عابد : انشا اپنے والد کے ساتھ چھ سال اسی حاتمِ ثانی کی سخاوت کے جلوے دیکھنے کے بعد بد دل ہوکر اس کے دربار سے نکلے (ص ۵۰ نیز ص ۳۸۹)

۶ آزاد: لڑکپن میں انشا گاتے تھے اور ستار خوب بجاتے تھے۔

عابد: اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ غالباً آزاد نے جرأت کی ستار نوازی کو انشا سے منسوب کر دیا ہے۔ (ص ۹۸)

۷ آزاد: لکھنؤ جاتے ہی انشا مرزا سلیمان شکوہ کی سرکار میں پہنچ گئے۔

عابد: سلیمان شکوہ انشا کے ورود کے کم از کم دو سال بعد لکھنؤ پہنچے (ص ۳۹۰)

۸ آزاد: پہلے مرزا سلیمان شکوہ مصحفی سے اصلاح لیتے تھے جب انشا پہنچے تو مصحفی کا مصحف طاق پر رکھ دیا گیا۔

عابد: خود مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے کہ انشا کی سفارش سے انھیں سلیمان شکوہ کے دربار میں رسائی ہوئی (ص ۱۳۸)

۹ آزاد: انشا تفضّل حسین خاں کی سفارش سے سعادت علی خاں کے دربار میں پہنچے۔

عابد: سعادت علی خاں تفضّل حسین خاں سے ناراض تھے۔ ۱۲۱۳ھ میں انھیں کلکتہ بھیج دیا۔ ۱۲۱۵ھ تک ان کا انتقال ہوگیا۔ انشا ۲۰۔۱۲۱۹ھ میں سعادت علی خاں کے ملازم ہوئے۔ (ص ۷۴۔۱۴۵ نیز ص ۱۵۵)

۱۰ آزاد: انشا نے سعادت علی خاں کی ملازمت میں ہزاروں کو مراتبِ اعلیٰ تک پہنچایا۔

عابد: ہزاروں تو درکنار دو چار کو بھی نہ پہنچا سکے۔ سعادت علی خاں سخی نہیں بجز رس تھے۔ (ص ۳۵۲)

۱۱ آزاد: انشا سعادت علی خاں کے ساتھ ننگے سر کھانا کھا رہے تھے۔ کہ نواب نے ان کے سر پر ایک دھول رسید کی۔

عابد: ترکی روزنامچے میں کئی جگہ سعادت علی خاں کے کھانا کھانے کا ذکر ہے لیکن انشا نے کبھی ان کے ساتھ نہیں کھایا۔ ان کے کھانے کے وقت یہ کھڑے رہتے تھے۔ آزاد کا ماخذ تذکرہ مخزن الغرائب ہے جس میں لکھا ہے کہ انشا دونوں وقت سعادت

علی خاں کے ساتھ شریکِ طعام ہوتے تھے لیکن یہ تذکرہ ۱۸۰۳ء کی تالیف ہے جب انشا سلیمان شکوہ کے ملازم تھے، سعادت علی خاں تک پہنچے بھی نہ تھے (ص ۹۷-۱۹۶)

۱۲ آزاد : دفتر کے ایک مولوی صاحب نے اجناس کو اجنا لکھا۔ گرفت ہونے پر انھوں نے قاموس وصراح سے تاویل کی۔

عابد : اہلِ دفتر تو کجا بڑے پڑھے لکھے قاموس وصراح کی عبارتوں کو صحیح پڑھ بھی نہیں سکتے سمجھنا تو درکنار۔ آزاد کا ماخذ خوش معرکۂ زیبا ہے جس میں 'اجنا' سے متعلق ایک قطعہ ہے۔ آزاد نے اس قطعے اور انشا کی سات رباعیوں کی بنا پر لطیفہ گھڑا۔

(ص ۷۰-۱۶۷)

۱۳ آزاد : ایک دن سعادت علی خاں کے پاس ریزیڈنٹ جان بیلی آئے ہوئے تھے۔ انشا نواب کے پیچھے کھڑے رومال ہلاتے تھے۔ جان بیلی نے تین بار انشا کی طرف دیکھا اور تینوں بار انشا نے طرح طرح کے منہ بنا کر انھیں چڑایا۔

عابد : ڈاکٹر آمنہ خاتون نے اس پر تبصرہ کیا ہے کہ اس دور میں کسی ہندوستانی کو انگریز سے ایسی چہلیں کرنا جان کی بازی ہار کر ہی ممکن تھا (ص ۴۲۱) عابد : لاہور میں ڈاکٹر لائٹنر (DR LIETNER) نے کالج پرنسپل اور بعد میں ڈائرکٹر تعلیمات کی حیثیت سے آزاد کو بہت پریشان کیا تھا۔ آزاد نے جان بیلی کا منہ چڑا کر اپنے دکھے دل کی تسکین کا سامان کر لیا (ص ۲۳-۴۲۲)

۱۴ آزاد : سعادت علی خاں اور جان بیلی میں ہِجر اور ہَجر کے تلفظ پر اختلاف تھا۔ انشا نے پہلے ہَجر کو صحیح بتایا لیکن سعادت علی خاں کی تیوری دیکھ کر جامی کا شعر پڑھ کر، ہِجر کی تائید میں سند پیش کر دی۔

عابد : سوانحاتِ سلاطین اودھ کے مطابق سعادت علی خاں اور جان بیلی میں ہمیشہ چلی کٹی چلتی تھی، دوستی اور ہم نشینی کا سوال نہ تھا۔ ہجر اور ہَجر کی بحث دراصل انشا اور قتیل میں ہوئی تھی جس کا ذکر رقعاتِ قتیل میں بھی ہے اور انشا کے ایک منظوم خط بہ نام قتیل میں بھی۔ اسی سے آزاد نے جان بیلی سے متعلق ہجر کے تلفظ کا لطیفہ وضع کر دیا۔

انشا کے خط سے یہ بھی معلوم ہوا کہ سند کا شعر جامی کا نہیں، حافظ کا ہے (ص ۷۵، ۱۷۱)

۱۵ آزاد : انشا نے سعادت علی خاں کے مصرع پگڑی تو نہیں ہے یہ فرانسیس کی ٹوپی، پر غزل کہی۔

عابد : سعادت علی خاں نے نثر میں فقرہ کہا تھا۔ یہ تو پگڑی نہیں۔ فرانسیس کی ٹوپی ہے۔ سعادت علی خاں شاعر نہیں تھے۔ انشا نے اسے مصرع بنایا اور بعد میں اس پر غزل کہی۔ ترکی روزنامچے کی عبارت کو مولانا عرشی بھی غلط سمجھے اور انھوں نے نثری فقرے کو آفرین علی خاں سے منسوب کر دیا۔ (ص ۷۷، ۱۷۶)

۱۶ آزاد : لکھنؤ میں میر علی مرثیہ خواں موسیقی میں بھی کامل تھے۔ سعادت علی خاں نے اپنے یہاں مرثیہ پڑھنے کو طلب کیا تو وہ راضی نہ ہوئے اور لکھنؤ چھوڑ کر جانے کو تیار ہو گئے۔ انشا نے نواب سے سفارش کر کے ان کے لیے ترقی کا پروانہ اور خلعت بھجوا دیا۔

عابد : میر علی مرثیہ خواں نہیں سوز خواں تھے۔ مرثیہ تحت میں پڑھا جاتا تھا۔ انشا نے عروسِ سلطنت کے زیوروں کے ذکر میں نواب کے دونوں صاحبزادوں کو کانوں کے جھمکے قرار دیا ہے۔ لیکن نواب کے، دو نہیں، پانچ بیٹے تھے۔ خان علامہ تفضل حسین خاں کو گلے کا نو لکھا ہار بنایا ہے۔ لیکن ان کا انتقال تو انشا کی ملازمتِ سعادت علی خاں سے کئی سال پہلے ہو چکا تھا۔ آزاد کا ماخذ طوطا رام شایاں کی کتاب طلسمِ ہند ہے جس کے مطابق اس واقعے میں انشا کہیں سے بیچ میں آتے ہی نہیں۔ میر علی سوز خواں کو سعادت علی خاں نے بلایا تو انھوں نے جواب دیا کہ بندہ اپنے گھر کے علاوہ کہیں سوز خوانی نہیں کرتا۔ اس پر نواب نے عذر قبول کر کے دو سو روپے ماہانہ خانہ نشینی مقرر کر دیا (ص ۹۶، ۳۹۳)

۱۷ آزاد : میر تقی میرؔ سعادت علی خاں کے دربار میں گئے تو انھوں نے اپنا ہجو ان میر صاحب کو پیش کیا۔

عابد : سعادت علی خاں حقے سے نفرت کرتے تھے۔ میر کا سعادت علی خاں کے دربار

میں جانا ثابت نہیں (ص ۳۹۷)

۱۸ آزاد: انشا کی مثنوی شیر برنج بچپن کا کلام معلوم ہوتا ہے۔

عابد: اس کے آخر میں کئی تاریخیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی تصنیف کے وقت انشا کی عمر ۳۶ برس کے قریب تھی (ص ۳۹۷)

۱۹ آزاد: مصحفی نے انشا کی ہجو میں کہا ع واللہ کہ شاعر نہیں تو بھانڈ ہے بھڑوے

عابد: یہ مصرع مصحفی کا نہیں منتظر شاگرد مصحفی کے ایک مخمس کا ہے جس کے آخر میں بھڑوے کے بجائے بیٹی کی گالی ہے (ص ۱۲۷، نیز انشا کے حریف و حلیف ص ۱۱۲)

۲۰ آزاد: مصحفی و انشا کے معرکے کے زمانے میں آصف الدولہ شکار میں تھے۔ واپس آنے پر انھوں نے ہجویں سنیں اور انعام بھیجا۔

عابد: آزاد کو یہ معلوم نہیں کہ ان ہجووں کے خمیازے میں آصف الدولہ نے انشا کو ملک بدر کر دیا تھا۔ (ص ۱۴۰، نیز ص ۳۵۷)

۲۱ آزاد: سعادت علی خاں سیر دریا میں ایک نواڑے میں انشا کی گود میں سر رکھے لیٹے تھے کہ لبِ دریا ایک حویلی پر تاریخ لکھی دیکھی ع حویلی علی نقی خاں بہادر کی۔ انشا سے کہا اسے رباعی کر دو۔

عابد: اس کا ماخذ طلسم ہند مولفہ لوطا رام شایاں کا بیان ہے جس کے مطابق سعادت علی خاں کی سواری نکل رہی تھی کہ کوٹھی ریزیڈنٹی کے پاس ایک حویلی پر یہ مصرع دیکھا اور مضحکہ کے ساتھ انشا کی طرف متوجہ ہوئے۔ انشا نے بدیہاً عرض کیا ..... آزاد نے اسی بیان سے لطیفہ تراش لیا۔ یہ نہیں دیکھا کہ اس کا مصرع رباعی کے وزن میں نہیں (ص ۱۹۹ نیز ۳۹۹)

۲۲ آزاد: شاہ نصیر لکھنؤ جا کر انشا سے ملے تو انشا نے بتایا کہ وہ سعادت علی خاں سے مل کر آئے تھے کہ انھیں دوبارہ طلب کر لیا گیا۔

عابد: شاہ نصیر دو بار لکھنؤ گئے۔ پہلی بار کے مشاعرے کی جو غزلیں آزاد نے دی ہیں۔ وہ ۱۲۱۰ھ کی ہیں۔ اس وقت تک انشا سعادت علی خاں کے ملازم نہیں ہوئے تھے۔

بقول آزاد شاہ نصیر کا دوسرا سفر لکھنؤ آتش و ناسخ کے زمانے میں ہوا۔ دراصل یہ ۱۲۲۹ھ میں ہوا تھا اور اس وقت شاہ نصیر انشا سے نہ مل سکے (ص ۴۱۱)

۲۳ آزاد: رقعاتِ قتیل سے معلوم ہوتا ہے کہ انشا ۱۲۲۵ھ میں موقوف ہو کر خانہ نشین ہو گئے تھے۔

عابد: یہ صحیح نہیں۔ قتیل کے ایک رقعے میں ان کی کتاب "ہفت تماشا" کا ذکر ہے اور لکھا ہے کہ اس وقت تک انشا گھر سے نکلنے کو آزاد تھے۔ ہفت تماشا ۱۲۲۷ھ کی تالیف ہے۔ (ص ۱۹۶)

۲۴ آزاد: قیدِ خانہ نشینی کے زمانے میں نوجوان بیٹا تعالیٰ اللہ خاں مر گیا جس کے سبب سے حواس میں فرق آ گیا۔

عابد: تعالیٰ اللہ خاں ۱۲۲۱ھ میں فوت ہوا۔ قرآن مجید کے ایک نسخے پر انشا نے ۱۲۲۹ھ تک میں فال نکالی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اس وقت تک حواس میں فرق نہ آیا تھا (ص ۲۳۵)

۲۵ آزاد: انشا کی قیدِ خانہ نشینی میں رنگین ان سے ملنے گئے۔ اور تربوز لانے کی فرمائش کی۔

عابد: رنگین ۱۲۱۲ھ کے بعد لکھنؤ سے نکلے اور تقریباً تیس برس کے بعد باندہ لوٹے۔ ۱۲۵۱ھ میں وفات پائی۔ اس سارے عرصے میں ان کا لکھنؤ کی طرف رخ کرنا ثابت نہیں۔ (ص ۲۳۴) خود آزاد کو تربوز کا شوق تھا۔ اس لیے انھوں نے اسے لطیفے میں چپکا دیا (ص ۴۰۲)

۲۶ آزاد: نے رنگین کی زبانی مشاعرے میں انشا کے غزل پڑھنے "تیار بیٹھے ہیں" کا واقعہ درج کیا ہے۔

عابد: یہ افسانہ کئی وجہ سے غلط ہے۔ ۱۔ رنگین اس زمانے میں لکھنؤ میں آئے ہی نہیں ۲۔ یہ غزل مصحفی کے تذکرۂ ہندی (سنہ تکمیل ۱۲۰۹ھ) میں موجود ہے لیکن دراصل قیامِ دہلی ۱۱۹۵ھ سے پہلے کی معلوم ہوتی ہے۔ ۳ اس زمانے میں مشاعرے ہمیشہ طرحی ہوتے تھے ۴ انشا حقہ تمباکو نہ پیتے تھے۔ (ص ۷۹۔ ۲۷۷)

۲۷ آزاد: مجھے بیس برس تک استاد ذوق کے سامنے رات دن حضوری رہی ہے۔

عابد : آزاد ۱۲۴۸ھ میں پیدا ہوئے۔ ذوق کا انتقال ۱۲۷۱ھ میں ہوا۔ اس وقت آزاد ۲۳ سال کے تھے۔ کیا تین سال کی عمر سے ذوق کی خدمت میں حاضر ہونے لگے تھے (ص ۲۳۔ ۴۲۲)

اب قاضی عبدالودود کے بیانات سے اختلافات پیش کیے جاتے ہیں۔ میں نے ان بیانات کی ذاتی طور پر تحقیق نہیں کی لیکن بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ قاضی صاحب سے تسامح ہوا ہے۔ اور عابد کا موقف درست ہے چند مثالیں۔

۱ قتیل کے ایک خط میں ہے کہ کل ۱۳ جمادی الاول بروز چہار شنبہ معلوم ہوا کہ انشا دو ماہ سے برطرف ہو گیا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ یہ خط ۱۴ جمادی الاول جمعرات کو لکھا گیا ہے۔ قاضی صاحب جنتری دیکھ کر بتاتے ہیں کہ ۱۲۲۴ھ اور ۱۲۲۷ھ کے بیچ صرف ۱۲۲۶ھ کو ۱۴ جمادی الاول جمعرات کے دن پڑتی تھی جس کے معنی یہ ہیں کہ انشا ۱۲۲۶ھ میں معزول ہوئے۔ عابد لکھتے ہیں کہ آزاد نے آبِ حیات میں رقعاتِ قتیل کے حوالے سے معزولی کی تاریخ ۱۲۲۵ھ لکھی ہے۔ آزاد کے زیرِ اثر قاضی صاحب نے ۱۲۲۷ھ سے آگے دیکھنے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ ۱۲۲۹ھ کو بھی ۱۴ جمادی الاوّل جمعرات کے دن تھی۔ ۱۲۲۶ھ کے خلاف دو ثبوت ہیں حویلی علی نقی خاں بہادر کی ہے، ۱۲۲۷ھ نکلتا ہے۔ اس وقت انشا بالیقین سعادت علی خاں کی ملازمت میں تھے۔ دوسرا ثبوت قاضی صاحب کے شائع کردہ رقعاتِ قتیل میں رقعہ ۲۴ سے ملتا ہے۔ اس میں قتیل اپنی کتاب ہفت تماشا کا ذکر کرکے لکھتے ہیں کہ چند روز میں انشا جب آئیں گے تو دریائے لطافت آپ کو پہنچا دی جائے گی۔

ہفت تماشا ۱۲۲۶ھ کے بعد کی تصنیف ہونی چاہیے۔ غالباً یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۲۷ھ نکلتے ہیں۔ گویا ۱۲۲۷ھ تک انشا کی آمد و رفت پر قدغن نہ تھی۔ چونکہ اس کے بعد ۱۲۲۹ھ میں ۱۳ جمادی الاوّل کو جمعرات تھی اس لیے معزولی کا زمانہ اس سے دو ماہ پہلے ہونا چاہیے۔ (ص ۱۹۶ تا ۲۰۰)

۲ قاضی صاحب نے رسالہ شاعر آگرہ جولائی ۱۹۵۰ء میں اپنے مضمون "تفضل اللہ خاں خلف انشا" میں تفضل اللہ خاں کے کئی قطعاتِ تاریخ وفات دیے۔ انھوں نے کئی

تاریخوں سے حساب لگانے میں گڑبڑ کی ہے۔ ڈاکٹر آمنہ خاتون نے ایک ایک حرف کے عدد دے کر صحیح تاریخیں برآمد کیں اور قاضی صاحب کے سہو کی طرف اشارہ کیا۔ عابد اس پر صاد کرتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں آمنہ خاتون کی بھی اصلاح کرتے ہیں۔ ان قطعات تاریخ میں بعض سے ۱۲۱۷ھ اور بعض سے ۱۲۱۸ھ نکلتا ہے۔ قاضی صاحب نے 'شاعر' کے مضمون میں ۱۲۱۷ھ کو مرجح قرار دیا لیکن اپنے مضمون 'مصحفی و انشا' مشمولہ اردو ادب جنوری اپریل ۱۹۵۱ء میں پہلے مضمون کا حوالہ دے کر ۱۲۱۸ھ کو صحیح سنہ وفات ٹھہراتے ہیں۔ تفصیلات دیکھیے عابد کے مقالے میں ص ۲۴۹ تا ۲۵۰ پر۔

۳ قاضی صاحب کے مطابق مصحفی دوسری بار ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ پہنچے۔ عابد کہتے ہیں کہ مصحفی عقدِ ثریا کی تکمیل (۱۱۹۹ھ) کو دلّی کا واقعہ بتاتے ہیں۔ اس لحاظ سے مصحفی ۱۱۹۹ھ کے آخر یا ۱۲۰۰ھ کے اوائل میں لکھنؤ گئے۔

۴ انشا کے شاگرد ایشری سنگھ عرف بسنت سنگھ نشاط نے انشا کی تاریخِ وفات کہی۔

سالِ تاریخ او زجانِ اجل ' عرفیِ وقت بود انشا، گفت
۳ + ۱۲۳۰ = ۱۲۳۳

مصحفی نے رباعی میں تاریخ کہی جس کا دوسرا مصرع ہے۔

تاریخش گفت مصحفی بے کم و کاست ' اے وائے کہ مردہ قدر دانِ شعرا

قاضی صاحب نے مصحفی کے مصرع سے ۱۲۳۲ھ شمار کرکے اسے انشا کی صحیح تاریخِ وفات مانا اور نشاط کی تاریخ کو غلط قرار دیا۔ عابد لکھتے ہیں کہ مصحفی کی رباعی کے تینوں قافیوں کے آخر میں ہمزہ ہے جسے قاضی صاحب نے نظر انداز کر دیا۔ بحر الفصاحت کے مطابق ہمزہ کا ایک عدد لیا جاتا ہے، بعض بہ شکلِ یا لکھ کر دس محسوب کرتے ہیں۔ بعض کوئی عدد نہیں لیتے۔ یہاں مصحفی نے ہمزہ کا ایک عدد لیا ہے اور اسی لیے 'بے کم و کاست' کا فقرہ ایزاد کیا ہے۔ نشاط غلط تاریخ کیوں نکالتے۔ تعمیے میں ایک عدد کم کرنا ہوتا تو بقولِ عابد 'جانِ اجل' کی جگہ 'جانِ ابد' کہہ سکتے تھے۔

۵ مصحفی نے اپنے قصیدے ع ہے اس زمانے میں کوئی تو ایسا معنوی خام، میں لکھا ہے کہ سودا کے کچھ شاگرد میری ہجو لکھ رہے ہیں۔ قاضی صاحب کی رائے میں یہ اشارہ کلیاتِ

سودا کے آخر میں طویل رائیہ قصیدے کی طرف ہے۔ عابد کی رائے میں کسی اور ہجو کی طرف اشارہ ہے (ص ۳۶۳ نیز حریف وحلیف ۶۷۔ ۶۳)

۶ کلیاتِ سودا کے آخر میں ایک طویل رائیہ قصیدہ ہے جسے عرشی صاحب بندرابن راقم کا اور قاضی صاحب احسن کا مانتے ہیں۔ قاضی صاحب نے اس قصیدے کے راقم کی تصنیف نہ ہونے کے جو دلائل دیے ہیں ان کی عابد نے شافی تردید کی ہے (ص ۳۵۳ اور اس کے آگے) مثلاً قاضی صاحب کہتے ہیں کہ راقم بارھویں صدی کے عشرۂ ہشتم میں مر گیا ہوگا۔ عابد قاسم کے مجموعۂ نغز (۱۲۲۱ھ) سے توجہ دلاتے ہیں کہ اس میں راقم کو زندہ دکھایا ہے (ص ۳۵۴۔ نیز حریف وحلیف ص ۶۷۔ ۶۳)

۷ قاضی صاحب اس قصیدے کا زمانہ ۱۲۱۴ھ تا ۱۲۱۸ھ طے کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ شاہ کمال ۱۲۱۸ھ تک لکھنؤ میں تھے۔ عابد نے تذکرے کے حیدرآبادی مخطوطے کے مقدمے سے توجہ دلائی کہ شاہ کمال ۱۲۱۴ھ میں لکھنؤ چھوڑ چکے تھے اس لیے قصیدے کی آخری حد ۱۲۱۴ھ کے آگے نہیں ہو سکتی۔

رانی کیتکی کی کہانی کو کسی ثبوت کے بغیر ۱۸۰۳ء کی تصنیف قرار دینے کا فیشن ہے عابد نے توجہ دلائی کہ انشا کی دوسری تصانیف کے برخلاف اس کی ابتدا میں کسی سرپرست کی مدح نہیں۔ انشا ۱۷۸۸ء میں لکھنؤ پہنچے۔ ۱۷۹۰ء میں سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے۔ ۱۷۸۸ء سے ۱۷۹۰ء تک وہ کسی کے ملازم نہ تھے۔ یہی رانی کیتکی کی تصنیف کا زمانہ ہونا چاہیے۔ اس کی تائید ایک دوسرے ذریعے سے ہوتی ہے۔ کہانی کی ابتدا میں وہ اپنے ہونٹوں کو پھول کی پنکھڑیوں جیسے کہتے ہیں۔ ۱۸۰۳ء میں ان کی عمر پچاس سے کم نہ تھی۔ ۱۷۸۸ء کے آس پاس تقریباً ۳۵ ہوگی اس زمانے میں وہ اپنے ہونٹوں کو پنکھڑی مان سکتے ہیں (ص ۴۵۔ ۴۴۴)

مجھے ان کی دلیل سے اتفاق ہے۔

عرشی صاحب نے دستور الفصاحت کی تاریخ تکمیل ۱۲۱۳ھ قرار دی تھی اور اس طرح اسے دریائے لطافت پر مقدم قرار دیا تھا۔ عابد نے تفصیلی بحث کے بعد طے کیا کہ دستور الفصاحت ۱۲۳۱ھ تا ۱۲۳۲ھ میں شروع ہوئی اور ۱۲۴۳ھ سے قبل تکمیل نہیں ہوئی (ص ۸۴۔ ۵۷۳)

اب چند الفاظ میں تصویر کا دوسرا رخ پیش کیا جاتا ہے۔

۱ شروع میں فہرستِ مضامین اور آخر میں اشاریہ نہیں۔ ایسی تحقیقی کتاب میں اشاریہ ضروری ہے۔

۲ مختلف صفحوں میں طویل فٹ نوٹ لکھے ہیں۔ جو کئی کئی صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں مثلاً معزولی کے اسباب (ص ۹۵ - ۱۸۲) تعالی اللہ خاں کی وفات کی تاریخیں (۵،۷ - ۲۴۹) نثری نکات (۳۷ - ۴۴۳) یہ سب پُر مغز بحثیں ہیں۔ ان میں سے بیشتر کو متن میں آنا چاہیے۔ جنھیں متن سے مضبوطی سے منسلک نہ سمجھا جائے انھیں کتاب کے آخر میں ضمیمے کے طور پر دینا چاہیے۔

۳ لکھتے ہیں۔

اس ضمن میں مصحفی قدرے بدقسمت واقع ہوئے تھے۔ ان کو جتنی شہرت زندگی میں ملی، مرنے کے بعد اس طرح ختم ہو گئی گویا اس نام کا کوئی شخص کبھی تھا ہی نہیں۔ ص ۳۲۶

یہ صحیح نہیں کہ مصحفی، بحیثیت شاعر، مرنے کے ساتھ ختم ہو گئے۔

۴ پوری کتاب پڑھنے سے یہ تاثر ہوتا ہے کہ اس میں انشا کی پُرزور وکالت کی گئی ہے اور ان کے جملہ حریفوں کو سیاہی کے برش سے پوت دیا ہے۔ عابد پشاوری منتظر کے مصرع "واللہ کہ شاعر نہیں تو بھانڈ ہے بھڑوے"، نیز گلشنِ بے خار کے فیصلے "بہ صنفِ سخن بہ طریق راسخہ شعر انگفتہ" سے بہت خفا ہیں لیکن دونوں میں کسی نہ کسی حد تک سچائی ہے۔ عابد نے آبِ حیات میں انشا کے بہت سے مضحک قول و فعل کی تردید کی ہے لیکن جن کی نہیں کی، شاید عابد ان کو برحق مانتے ہیں۔ یہ بقیہ واقعات انشا میں بھانڈپن کا عنصر ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ اصنافِ سخن میں غزل ہی کو لیجیے۔ اس میں طاؤس کا جوڑا، تلسی داس جی صاحب، مہنت وغیرہ کا ذکر کر کے انھوں نے غزل کو ہنسی غزل کا رنگ دے دیا اور اسے غزل کی سنجیدہ روایات سے الگ کر دیا۔ ایسی تخلیقات ہی کو دیکھ کر شیفتہ نے اپنا فیصلہ کیا ہوگا۔

بہر حال عابد پشاوری کی وکالت بیشتر مدلل ہے۔ اس میں پہلے کے تذکرہ نگاروں نیز جدید محققوں کے بیانات کی اس طرح پردہ دری کی گئی ہے کہ یہ کتاب تحقیقی مقالوں ہی میں نہیں، تحقیق کی جملہ کتابوں میں ایک ممتاز مقام کی مستحق ہوتی ہے۔ ڈگری کے مقالوں پر طنز کرنے والوں کے لیے یہ ایک مسکت جواب ہے۔

# نقوش کا ادبی معرکے نمبر

تعلیمی سال کے شروع میں جب طلبہ پی ایچ ڈی میں داخلہ چاہتے ہیں تو اُن کے لیے نیا موضوع پیدا کرنے کے لیے دماغی سطح کو کئی دن تک کریدنا اور کھرچنا پڑتا ہے۔ میں نے ایک موضوع تلاش کیا اُردو کے تصنیفی و علمی ادارے، بھوپال میں ایک صاحب کو یہ موضوع دیا لیکن اُنھوں نے کام کر کے نہ دیا۔ میں جہاں گیا اس موضوع کا ذکر کرتا رہا۔ میرے جموں چھوڑنے کے بعد ایک صاحب دیویندر کمار گپتا نے اس موضوع پر پی۔ ایچ ڈی کی ڈگری لی، تصنیفی اداروں سے ہمارے ذہن میں فورٹ ولیم کالج دلّی کالج، سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی عثمانیہ یونیورسٹی، انجمن ترقی اُردو ہند، دونوں ملکوں کے ترقیِ اُردو بورڈ اور مجلسِ ترقی ادب لاہور وغیرہ کوند جاتے ہیں جو اہلِ قلم سے کتابیں تصنیف و تالیف کراتے ہیں۔ لیکن ایک ادارہ ایسا ہے جس نے سینکڑوں کتابیں (مجموعے) لکھائیں، مدوّن کیں، شائع کیں لیکن اس کا نام اداروں کی فہرست سے نظر انداز ہو جاتا ہے، شاید اس لئے کہ یہ ادارہ محض ایک فرد پر مشتمل ہے۔

اس ادارے کا نام نقوش اور اس کے کارساز کا نام محمد نقوش ہے۔ اُردو کے ادبی رسالوں کے جو مُدیر مثلاً اُردوئے معلّی کے حسرت موہانی، اُردو اور ہماری زبان کے مولوی عبدالحق اور نگار کے نیاز فتح پوری اپنے نام کے جھنڈے گاڑ گئے ہیں، ان کی اہمیت اُن کی مدیری سے زیادہ مصنفی کے سبب تھی۔ وہ مصنف پہلے تھے ایڈیٹر بعد کو۔ اُنھوں نے اپنے پرچوں میں جو کچھ اپنے قلم سے لکھ دیا اس کی تاریخی اہمیت ہے لیکن محمد طفیل نے مدیر اور مصنف کے خانوں کو الگ الگ

رکھا۔ خاکہ نگار کی حیثیت سے اُن کا اہم مقام ہے لیکن اس سے ہٹ کر وہ ایڈیٹری کے قلۂ کوہ پر ایک دیو قامت مجسمے کی طرح یوں استادہ ہیں کہ برعظیم کے ہر گوشے سے دکھائی دیتے ہیں۔ نقوش میں خود مضامین نہ لکھنے کے باوجود اسے چوٹی کا رسالہ بنا دیا وہ خالص مدیر ہیں۔

انھوں نے رسالے اور کتاب کی فصیلیں منہدم کر دیں۔ رسالے کو وہ تن و توش اور گراں ڈیل عطا کی کہ کتابیں احساس کمتری کا شکار ہوگئیں۔ اُردو کی ادبی صحافت کا منتہا رسالہ نقوش ہے، پہلے کے اُردو رسالوں اور نقوش کا مقابلہ کرکے دیکھیے تو اس کے مقام کا اندازہ ہوگا۔ رسالوں میں یہ کیفیت اور کمیت پہلے کب تھی۔ اس کا عام شمارہ جیسا ہوتا ہے دوسرے رسالوں کو ویسا خاص شمارہ بھی نصیب ہو جائے تو بغلیں بجاتے پھریں۔ اس کا خاص شمارہ داستانِ امیر حمزہ کے دفتروں پر چشمک زن ہوتا ہے۔ طفیل صاحب ایک ہی جلد کے خاص شمارے پر اکتفا نہیں کرتے بعض اوقات دو یا تین جلدوں تک پہنچ جاتے ہیں ـــــــــــــ اور ایک عظیم شخصیت کے بارے میں وہ تیرہ جلدوں کی قاموس کو رسالے کا شمارہ کہہ کر پیش کر رہے ہیں۔ میں نے جائزہ تو نہیں لیا لیکن ظنِ غالب یہی ہے کہ دنیا کی کسی زبان میں کسی رسالے کا اتنا ضخیم نمبر نہ نکلا ہوگا انھیں چاہیے کہ وہ گنیز کی عالمی ریکارڈ کی کتاب میں اس شمارے کی تفصیلات پیش کرکے اسے نمایاں مقام دلا دیں۔ خاص نمبر نکالنے کے لیے انھیں جو انوکھے موضوعات سوجھے، مثلاً شخصیات، لاہور، خطوط، آپ بیتی، ادبی معرکے، رسولؐ، اس سے پہلے کسی رسالے کے ایڈیٹر کو نہ سوجھے ہوں گے؟ بعد میں دوسروں نے بھی نقوش کی تقلید کی۔ اس جیسے خاص نمبر نکالنے چاہے لیکن وہ بات نہ آسکی۔ محمد طفیل اُردو کی ادبی صحافت کے مولوی مدن ہیں۔

بعض حضرات مضامین بالخصوص سیمناروں کے مضامین کے مجموعے مرتب کرتے ہیں۔ ان میں ایک آدھ مضمون ان کا بھی ہوتا ہے اور وہ ایک کتاب کے مؤلف بن جاتے ہیں۔ محمد طفیل نے مضامین کے ایسے کتنے مجموعے مرتب کر دیے، ایسے مجموعے جن کے مضامین پہلے سے لکھے ہوئے موجود نہ تھے بلکہ جو فرمائش اور تقاضائے بسیار کرکے لکھائے گئے۔ غالبؔ اور اقبالؔ پر کئی کتابیں ایسی ہیں جن میں مختلف حضرات کے مضامین ہوتے ہیں، پھر طفیل کو کیوں غالبؔ، اقبالؔ، میرؔ انیسؔ وغیرہ پر کتابوں کا مؤلف نہیں سمجھا جاتا۔ نقوش کے ڈیڑھ سو سے کچھ کم شمارے دراصل کتابیں ہیں

جنھیں طفیل صاحب نے مدوّن کیا ہے دیکھا جائے تو طفیل صاحب ادبی صحافت کے سب سے بڑے مُدیر ہی نہیں، اُردو کے سب سے بڑے مؤلف بھی ہیں۔

طباعت اور اشاعت کا ایک انتظامی پہلو بھی ہوتا ہے۔ ہندوستان کے بڑے بڑے اداروں نے راقم الحروف کی کتابوں کو مسودہ قبول کرنے کے بعد، نو دس سال میں چھاپا۔ پاکستان میں بھی ایک کتاب کی طباعت چھے سال میں سر ہوئی۔ نقوش کے شمارے بڑے بڑے سائز کی خفی کتابت میں لکھے ہوتے ہیں ضخیم کتاب سے بھی زیادہ مواد پر حاوی۔ اس کے باوجود پچھلے تیس سال میں تقریباً ڈیڑھ سو جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ اتنے بڑے بڑے دفتر اتنی جلدی جلدی چھاپنا ایسے شخص ہی سے ممکن ہے جس نے گھر بار، یار دوست دنیا بھر کے شوق تیاگ کر اپنے شب و روز محض ایک جنوں کو وقف کر دیے ہوں۔ کتابوں میں غلط نامے ہوتے ہیں۔ غلط نامے نہیں ہوتے تو اغلاطِ کتابت ہوتی ہیں۔ نقوش میں اغلاطِ کتابت آٹے میں نمک کے برابر ہوں تو ہوں، اس سے زیادہ نہیں۔ طباعت و اشاعت پر اس عبور کو دیکھتے ہوئے مدیرِ نقوش کو اُردو کا ممتاز طابع اور ناشر ماننا پڑتا ہے۔

اب اگر میں اس تنِ تنہا فرد کو ایک ادارہ کہوں تو کوئی مبالغہ نہیں مصرع۔ ہے ہے

وہ اپنی ذات میں ایک انجمن ہیں

میں طفیل صاحب کے لیے اس میں ایک ترمیم کرتا ہوں۔

وہ اپنی ذات میں ہیں ایک ادارہ

میں نے نقوش کے رسولؐ نمبر کی زیارت نہیں کی لیکن ایمان بالغیب کے مصداق اسے دیکھے بغیر اس کی قدر و قیمت کا تصور کر سکتا ہوں۔ جیسی عالی مرتبت شخصیت ہے اسی کے شایانِ شان ہدیہ۔ ایسی ذات سے متعلق نمبر نکالنے کے بعد لکھنے لکھانے کے لیے اور کیا بچتا ہے۔ فراز سے نشیب کی طرف کو کیوں ڈھلیں۔ بجا ہے اگر طفیل صاحب اپنا قلم توڑ کر بیٹھ جائیں کہ اب اور کچھ تسخیر کرنے کو بچا ہی نہیں۔

نقوش کے اکتسابات کا بیان کرنے کے لیے ایک سفینہ درکار ہے۔ مجھے اس کا سر و برگ نہیں۔ میں بس ایک خصوصی شمارے کی حکایت سرائی کیا چاہتا ہوں، ایسا شمارہ جو علم کا گنجینہ ہے

لیکن اس کے جوہر و گوہر پر وہ توجہ نہیں کی گئی جو مثلاً غالب نمبر یا اقبال نمبر پر کی گئی۔ میرا مطلب ادبی معرکے نمبر سے ہے۔ پی۔ ایچ۔ ڈی کے ایک مقالے کا ممتحن تھا جس کا موضوع ادبی معرکے تھا، لیکن وہ ایک دور کے شعری معرکوں تک محدود تھا۔ نقوش کا نمبر گیارہ سو صفحات کی دو جلدوں پر پھیلا ہوا ہے، گاڑھے مغز سے بھرپور صفحات۔ اس خصوصی شمارے میں ایک دو نہیں دس تحقیقی مقالوں کا سامان ہے۔ سچ کہا ہے محمد نقوش نے جلد دوم کے تعارف میں۔

"مجھے تو ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ ہم میں سے کوئی خواہ کتنا بھی پڑھا لکھا ہو وہ اس نمبر کے مطالعے کے بعد مزید پڑھا لکھا کہلا سکے گا" کیوں کہ اس نمبر میں جو کچھ درج ہے وہ سب کچھ ہر ایک نہیں جانتا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ جو اِس نمبر کے کسی ایک شعبے کا ماہر ہو وہ بھی اپنے موضوع سے متعلق پڑھے گا تو اس کے علم میں کچھ نہ کچھ، بلکہ بہت کچھ اضافہ ہوگا۔ میں خود کو فرسودہ ادب اور دقیانوسی موضوعات کا طالب علم سمجھتا ہوں۔ اس شمارے میں ان موضوعات کو دیکھ کر ایک بار پھر اپنی ہیچ مدانی کا عرفان ہوا۔ اُردو ادب بحرِ زخّار ہے اس کا قدیم ادب بھی ایسا دریائے ناپیدا کنار ہے کہ اس کے کسی ایک شعبے پر عبور پانے کے لیے عمرِ خضر درکار ہوگی۔

ادبی معرکے نمبر کیا ہے، افلاطون کی اکادمی، شیخ الرئیس کا کتاب خانہ ہے۔ افسوس ہیں اس بزم سے باہر رہا۔ میں نے اپنا مضمون 'دہلی اور لکھنؤ کی زبان کا معرکہ' دیر سے بھیجا۔ بس چھوٹ چکی تھی۔ میرے مزخرفات کو اس میں جگہ نہ ملی۔

جب ادبی معرکوں کی بات چھڑ جاتی ہے تو معاً ہماری آنکھوں کے سامنے میر و مرزا، انشا و مصحفی، آتش و ناسخ، انیس و دبیر اور چکبست و شرر گھوم جاتے ہیں لیکن مدیر نقوش کی آنکھ زیادہ کشادہ ہے۔ ان کے لیے معرکوں کا منظر نامہ وسیع تر ہے۔ انھوں نے ایسے موضوعات کھوج نکالے جن پر مختلف قلم کاروں نے مختلف زاویوں سے نظر کی۔ ان کی مختلف الرائے تحریریں ایک قسم کا سمپوزیم ہیں۔ شمارے کی پہلی جلد اسی پر مشتمل ہے۔ شخصی معرکے دوسری جلد میں افشا کیے گئے ہیں۔ پہلی جلد کو پانچ حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

باب اوّل۔ زبان کے نام پر معرکے۔

بابِ دوم۔ بہ سلسلۂ زبان، صوبوں کے نام پر معرکے۔

بابِ سوم۔ تحقیق کے معرکے۔

بابِ چہارم۔ شعر و ادب کے معرکے۔

بابِ پنجم۔ موضوعِ زیرِ بحث پر مقالے۔

دوسری جلد میں حسبِ ذیل مشمولات ہیں۔

ادبی معرکوں پر تبصرہ (ادارہ)

شخصی معرکے (۱)

شخصی معرکے (۲) معرکۂ سخن۔

معرکہ آرائی پر ایک ابتدائی کتاب۔

دونوں جلدوں میں عموماً اور دوسری جلد میں خصوصاً مضامین اس ترتیب سے نہیں جیسے فہرستِ مضامین میں موضوع وار گروہ بندی بے تاریخی ترتیب ہے۔ متن میں ایسا نہیں اس کی معقول وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ مضامین جیسے جیسے وصول ہوتے گئے، ویسے ویسے ان کی کتابت کرا دی گئی لیکن فہرستِ مضامین میں ترتیب درست کر دی گئی۔ اب جلد دوم کی فہرست میں ص ۳۸ کے مضمون کے بعد ص ۴۰۲ کا مضمون ہے اور پھر ص ۶۰ کا۔ علیٰ ہٰذا القیاس۔ یہی بہترین حل تھا۔ اگر جملہ مضامین کے موصول ہونے کے بعد کتابت کی جاتی تو مزید ایک سال کی تعویق ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ پہلی جلد میں موضوعِ بحث پر تین نظریاتی مقالوں کو پانچویں باب میں رکھنا پڑا۔ مدیر کو ان کے غلط مقام کا احساس ہے۔ بڑے بھولے پن (شاہد احمد دہلوی کے روزمرہ میں بھول پن) سے کہتے ہیں۔

"اس باب کو ابتدا میں آنا چاہیئے تھا۔ چونکہ یہ رسالہ پڑھے لکھے لوگوں کا ہے اور اہلِ علم کو رہنمائی کی کم، تائید کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے اس لیے یہ جگہ بھی مناسب جگہ معلوم ہوتی۔"

یہ عذرِ لنگ ہے حالانکہ اس کا سیدھا سادہ حل وہی تھا جو دوسری جلد میں بروئے کار لایا گیا کہ متن میں مضمون کہیں بھی ہو فہرست میں ٹھیک مقام پر ہو۔ میں محض فہرست کی حد تک ترتیب میں کچھ تبدیلیاں تجویز کرتا ہوں۔

جلد اوّل کا آخری باب پنجم ذیل کے تین مقالوں پر مشتمل ہے۔

۱۔ ادبی معرکوں میں روایت۔ ڈاکٹر محمد یعقوب۔

۲۔ ادبی معرکوں کی کہانی۔ امیر حسن نورانی۔

۳۔ فارسی شعراء کی معرکہ آرائیاں۔ ڈاکٹر عبدالحمید یزدانی۔

دوسری جلد کا پہلا مضمون۔ ادبی معرکوں پر تبصرہ، ادارے کی طرف سے ہے فہرست کا آخری موضوع معرکہ آرائی پر ایک کتاب ہے جو فارسی شعرا شیخ حزین اور خان آرزو سے متعلق ہے۔

نظریاتی اور عمومی مضامین پہلے آنے چاہئیں۔ چونکہ فارسی کو اُردو پر تقدمِ زمانی حاصل ہے اس لیے فارسی شعرا کے مضامین کا بیان اردو شعرا سے پہلے ہونا چاہیے۔ اس طرح جلد اوّل کے باب پنجم کے دو مضامین اور جلد دوم کے پہلے مضمون کو ملا کر پہلی جلد کا پہلا باب بنانا چاہیے تھا بہ تفصیلِ ذیل۔

جلد اوّل، بابِ اوّل

۱۔ ادبی معرکوں پر تبصرہ ۲۔ ادبی معرکوں کی روایت۔ ۳۔ ادبی معرکوں کی کہانی۔ دوسری جلد میں سب سے پہلے فارسی شعرا کے معرکے درج کئے جاتے۔ بہ تفصیل ذیل۔

الف۔ فارسی شعراء کے معرکے۔

۱۔ فارسی شعراء کی معرکہ آرائیاں ڈاکٹر عبدالحمید یزدانی

۲۔ معرکہ آرائی پر ایک ابتدائی کتاب 'قولِ فیصل'۔ حزیں، آرزو، صہبائی۔

۳۔ قولِ فیصل اور اس کا پس منظر ڈاکٹر سید محمد اکرم اکرم

ب۔ اُردو شعراء کے معرکے۔

ترتیب کی مزید تبدیلیوں کی تجاویز مضامین پر تبصرے کے ضمن میں پیش کی جائیں گی۔ اب مختصراً مضامین کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

باب اول کا عنوان ہے، زبان کے نام پر معرکے، اس میں اُردو، ہندی، ہندوستانی نیز اُردو اور دیوناگری رسم الخط کے بارے میں آٹھ مضامین ہیں، ان مضامین میں مختلف عمائد کے نظریات کو اکثر انھیں کے الفاظ میں پیش کیا گیا ہے لیکن یہ انتخاب و ترتیب کس نے کی یہ واضح نہیں کیا گیا۔

کہیں کہیں مرتب یا راوی کے الفاظ بھی ہیں مثلاً دوسرے اور تیسرے مضامین کی ابتدا میں یہ جملے ملتے ہیں

"مسٹر کرم چند گاندھی نے جن کو ہندو قوم مہاتما کے نام سے یاد کرتی ہے۔" ص ۲۹۔

"مسٹر موہن داس کرم چند گاندھی آنجہانی ہندو قوم کے سب سے بڑے رہنما تھے، ص ۴۸۔

یہاں صرف گاندھی جی یا جناب گاندھی لکھنا کافی تھا، مندرجہ بالا جملوں کے اوصافی فقرے ادب نہیں، سیاست ہیں۔ اہلِ ہند کسی ہندو قوم سے واقف نہیں۔ مہاتما گاندھی نے فرقہ وارانہ فسادات کے طوفان کے بیچ اس لئے مرن برت رکھا کہ حکومتِ ہند پاکستان کو ۵۵ کروڑ روپیہ زرِ نقد ادا کرے۔ انھوں نے روپیہ دلایا جس کی پاداش میں ایک ہندو کے ہاتھوں شہید ہوئے اور یہ صاحب ہیں کہ مہاتما گاندھی کو ہندوؤں کا لیڈر گردان کر خوش ہو رہے ہیں۔ ادبی تحریروں میں سیاست کی ٹپٹ لانے کی کیا ضرورت ہے۔ یہ ماننا مشکل ہے کہ مختلف مضامین کی تشکیل و ترتیب کا کام، اپنی تمام مصروفیت کے باوجود، خود طفیل صاحب نے کیا ہے۔ انھوں نے اداریے میں بتایا ہے کہ اس نمبر کی تکمیل میں جناب کسریٰ منہاس، محمد عالم مختار حق، ڈاکٹر وحید قریشی اور ڈاکٹر ممدز کریا نے ان کی مدد کی مگر یہ واضح کر دیا جاتا کہ کس باب کی تخصیص و ترتیب کس فاضل نے کی تو تحقیقی صحت کا حق بہتر طریقے سے ادا ہو جاتا۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ زیادہ کام خود طفیل صاحب نے کیا ہو اور بار بار اپنا نام لکھنا پسند نہ کیا ہو۔

پہلے باب کا پہلا مضمون ہے، اردو کیوں اور کہاں پیدا ہوئی۔ اس بحث کا مناسب مقام بابِ دوم تھا جہاں یہ بحث ہے کہ اردو کس صوبے میں پیدا ہوئی۔ بہرحال مرتب نے ص ۱۵ پر سید سلیمان ندوی کے موقف کو انھیں کی تلوار سے کاٹا ہے۔ اس نے کہیں سے ندوی صاحب کا جولائی ۴۲ء کا مضمون برآمد کیا جس میں انھوں نے اعتراض کیا تھا کہ پنجاب میں پنجابی، گجرات میں گجراتی اور دکن میں دکنی پیدا ہو سکتی ہے اُردو نہیں۔ اس دلیل کا اطلاق ندوی صاحب کے موقف پر کیا جائے تو نتیجہ نکلے گا کہ سندھ میں جو زبان پیدا ہوئی وہ اُردو نہیں، سندھی ہو گی۔

یہ مضمون تاریخی لسانیات کا ہے لیکن مضامین نمبر ۲، ۳، ۴، ۵، ۷، ۸ اُردو، ہندی، ہندستانی کی بحث سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان سے اس بحث کے بارے میں جملہ معلومات یکجا مل جاتی ہیں اور مسئلہ زبان کے تعلق سے قبل تقسیم کے ساٹھ ستر سال کی تاریخ نظر کے سامنے سے گزر جاتی ہے۔ مولوی عبدالحق

ہاشمی نے کتنی دیدہ دری سے فرمایا ہے ۔" زبان ہندوؤں اور مسلمانوں کی نہیں ہوا کرتی بلکہ کسی ملک یا دیس کی ہوتی ہے ..... نہ آپ کے تصور میں یہ بات آسکتی ہے کہ بنارس کے مسلمان عربی اور ہندو سنسکرت بولتے ہوں گے کیوں کہ ایسا ہونا عقل کے خلاف ہے اور فطرتِ انسانی کے اقتضا کے بالکل منافی۔ ہر ملک کی زبان وہ ہوتی ہے جس میں اس ملک کے رہنے والے چاہے وہ کسی مذہب سے تعلق رکھتے ہوں، بات چیت کیا کرتے ہیں اور وہی زبان ان کے پڑھنے اور تمام ضروریات میں استعمال کی جاتی ہے۔ پھر کیا یہ صاف جھوٹ اور کتنی غیر حقیقی بات ہے کہ اردو مسلمانوں کی اور بھاشا کو ہندوؤں کی زبان قرار دیا جائے" ص ۸۷۔

اس باب میں ایک مضمون ہے 'اردو اور اہلِ زبان' جس میں کسی مجہول الاسم شیرِ پنجاب نے دہلی اور لکھنؤ کے شاعروں کی زبان میں کیڑے ڈالے ہیں۔ مضمون اس انداز کا ہے جیسے انیسویں صدی میں شاہ نصیرؔ و ذوقؔ کے بیچ یا بیسویں صدی میں چکبستؔ و شررؔ کے درمیان اعتراض و جواب کی ہنگامہ آرائی ہوئی تھی۔ اس مضمون کو پیش کرنے والوں کی بڑی چوک ہے کہ اُنھوں نے یہ نشاندہی نہیں کی کہ یہ مضمون کہاں سے لیا گیا ہے اور اسے کس نے لکھا ہے۔ اگر ان کو شیرِ پنجاب کی نقاب پوش شخصیت کا علم رہا ہو تو اسے فاش کرنا ضروری تھا۔ شیرِ پنجاب کی تحقیق کا منتہا یہ ہے۔

" ہم کو ایک بہت معتبر بزرگ کی زبانی معلوم ہوا کہ ولی ہندستان میں ٹوٹے پھوٹے شعر ضرور کہہ لیا کرتے تھے لیکن یہ دیوان ان کا کہا ہوا نہیں بلکہ ناصر علی سرہندی کا ہے ولی نے چند شہدوں کے ذریعے سے ناصر علی کا دیوان اڑا دیا اور خود مالک بن بیٹھے" ص ۹۶۔

گویا ادبی تحقیق کا صحیح مقام دانش گاہ نہیں چانڈو خانہ ہونا چاہیے۔

جگر مراد آبادی کی بڑی مترنم غزل ہے۔

دل ماہیِ بے آب ہے معلوم نہیں کیوں؟     بے خواب ہے بے تاب ہے معلوم نہیں کیوں
اب تک اثرِ خواب ہے، معلوم نہیں کیوں؟     دیکھا تھا کبھی خواب سا معلوم نہیں کیا

تقسیمِ ملک سے پہلے مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ایک مشاعرے میں کسی من چلے نے اس زمین کی اپنی غزل میں یہ شعر داغ دیا ؎

اک صوبۂ پنجاب ہے معلوم نہیں کیوں؟     یوپی بھی ہے، سی پی بھی ہے، بنگال بھی لیکن

پنجابی طلبا نے بڑا ہنگامہ کیا۔ دورِ حاضر میں یہ بحث بے معنی ہے کہ پنجاب کی زبان مستند ہے کہ نہیں، اقبال، فیض، کرشن چندر، منٹو، بیدی اور مالک رام وغیرہ کے بعد کوئی اہلِ پنجاب کی اُردو کے درپے آتا ہے تو وہ اگلے وقتوں کا ہوگا۔ اب لاہور اور کراچی، دلّی و لکھنؤ سے بڑے اُردو کے مرکز ہیں۔ کون اہلِ زبان ہے اور کون نہیں، اس کی تنقیح کر کے اُردو کو جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں اور چوک لکھنؤ کے دروازوں کے بیچ محصور و محدود کر دیا جائے تو یہ اُردو کی کون سی خدمت ہوگی۔ اُردو کو بسم اللہ کے گنبد میں نظر بند کرنے والوں کو جاننا چاہیے کہ اُردو کے معاملے میں مغربی پنجاب، کراچی، یوپی و دلّی سے منزلوں آگے نکل گئے ہیں۔

باب دوم کا عنوان ہے "بہ سلسلۂ زبان صوبوں کے نام پر معرکے" اور پھر پنجاب، دکن، گجرات، مدراس، دلی، بہار، بنگال اور میسور میں اُردو کی ذیلی فصلیں ہیں۔ عنوانات سے معلوم ہوتا ہے کہ کچھ لسانی مناظرے ہوں گے، پھُل جھڑیاں چھٹیں گی، لیکن اس کے مشمولات کو پڑھ کر نا اُمیدی ہوتی ہے۔ پونے دو سو صفحات کے اس جزو میں معرکوں کا کوئی ذکر نہیں، ان علاقوں میں محض زبان و ادب کے ارتقا کی مختصر کہانی ہے۔ پنجاب میں اُردو کی فصل میں محمود شیرانی کا ایک طویل اقتباس تو دیا ہے، کسی نے یہ زحمت نہیں کی کہ کتاب پڑھ کر اپنے الفاظ میں اُن کے پُرزور دلائل دے دیتے۔ دکن میں اُردو کی فصل میں خیال رکھا گیا ہے کہ بھولے سے بھی اس دعوے کا ذکر نہ آجائے کہ اُردو دکن میں پیدا ہوئی۔ اس باب کی ابتدا میں غیر متعلق طور پر پنجابی کی بحث بھری ہوئی ہے، بعد میں دکن میں اُردو کے ارتقا کا ذکر ہے۔ ص ۱۴۲ پر ایک اقتباس کے بعد یہ جملہ نظر آیا، "حالانکہ نہ تو جیولز بلاک نے یہ نظریہ پیش کیا اور نہ میں نے"۔

اب یہ نہیں کھلتا کہ یہ "میں" کون صاحب ہیں۔ پیچھے کی طرف صفحے اُلٹ کر دیکھا تو ص ۱۴۱ پر معمولی باریک خط میں یہ جملہ ملا۔

"اُردوئے معلیٰ (لسانیات نمبر)، جلد سوم، شمارہ ۴، ۵ کے ص ۵۹ پر اُردو کی ابتدا کے عنوان سے ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور کا خیال ہے۔"

اور اس کے بعد اس رسالے کے ص ۵۸ تا ۲، یعنی ۱۳ صفحات نقل کر دیے گئے ہیں۔ اقتباس میں دس جگہ واوین کھلتے اور بند ہوتے ہیں، بیچ میں ایک نہایت جلی عنوان "اُردو ادب کا آغاز" نظر آتا ہے

اگر اتنا طویل اقتباس دینا تھا تو اس کے اوپر کم سے کم اتنا ہی جلی عنوان دینا چاہیے تھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ ڈاکٹر زور کے اس اقتباس کا مرکزی عنوان دکن ہے ہی نہیں، پنجابی اور ہریانی ہے۔ چاہیے یہ تھا کہ دوسرے باب کے مرتب یا مرتبین اُردو کے آغاز کے مختلف نظریوں کی موافقت اور مخالفت میں دلائل کا خلاصہ اپنے الفاظ میں دے دیتے کہیں کہیں مختصر اقتباسات دیے جا سکتے تھے لیکن مرتبین نے سہولت اس میں دیکھی کہ کتابوں میں نشان لگا کر کاتب کے حوالے کر دیا اور اس نے صفحے کے صفحے نقل کر دیے۔

چونکہ اس پورے بابِ دوم میں معرکوں کا بیان نہ ہونے کے برابر ہے اس لیے نقوش کے اس شمارے میں اس کے شمول کا جواز نہیں۔ اُردو زبان یا ادب کی تاریخ پیش کرنا تو مقصود نہیں تھا۔ اس سخت گیری کے باوجود میں اعتراف کروں گا کہ اس باب کی مختلف فصلوں میں معلومات بکھری پڑی ہیں بالخصوص ضمنی مراکز کے سلسلے میں۔

باب سوم تحقیق کے نام پر معرکے، ہے اس میں چار مضامین ہیں۔ پہلا "نواحِ دہلی کی اُردو کی دو قدیم کتابیں" اور تیسرا "مرزا محمد حسن قتیل کا وطن" خالص ادبی تحقیقی ہیں جن کے پڑھنے سے ان موضوعات پر روشنی ملتی ہے۔ "ہجری و عیسوی تاریخوں کی مطابقت" کے عنوان سے منشی مہیش پرشاد کا مفید علمی مضمون ہے جس کے بعد شمس اللہ قادری نے تتمے کے طور پر چند کتابوں کے ناموں کا اضافہ کیا ہے۔ اس تتمے میں تنقید یا معرکے کا دور دور تک شائبہ نہیں۔ اصل مضمون اور تتمے کی افادیت مسلّم لیکن انھیں ادبی معرکے نمبر میں کیوں جگہ دی گئی؟ "ملتان سے لکھنؤ" نام کا مضمون منتشر تحریروں پر مشتمل ہے اور موضوعاتی اعتبار سے دولخت ہے۔ اس میں رباعی کے اوزان کی بحث اگلے باب کے ذیل میں آنی چاہیے تھی۔ ملتان کی عمارتوں کی بحث کو ادب سے کوئی تعلق نہیں۔ وہ تاریخ یا آثارِ قدیمہ کی چیزیں ہیں۔

اس باب کے بقیہ ۱۲ مضمون زبان، محاورہ، روزمرّہ، فنِ شعر، بلاغت، عروض، ادبی استفسارات اور جوابات وغیرہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ مضامین نہیں خالص سونا ہیں، لعل و الماس ہیں۔ ان میں بیسویں صدی کے نصفِ اول کی شعری و لسانی بحثیں بھری ہوئی ہیں ہر مضمون اتنا پُرمغز ہے کہ ہر قاری کی معلومات میں تھوڑا نہیں، بہت کچھ اضافہ کرے گا۔ ماضی کے شعور، فن و زبان سے متعلق یہ معلومات ایسا گنجینہ

ہیں جو ہماری نظروں سے اوجھل ہوگیا ہے "نقوش" کا یہ باب یونیورسٹیوں کے نصاب میں داخل کر دینا چاہیے اس کی مبلہ بحثیں اتنی پُر مغز ہیں کہ مجھے ان کے بارے میں لب کشائی کی ہمت نہیں۔ دورِ حاضر میں زبان کے نکات اور فنِ شعر کو کارِ زائد سمجھ کر نظر انداز کر لیا جاتا ہے لیکن ان میں اب بھی ہمارے استفادے کا بہت کچھ سامان ہے۔ ان بحثوں کو پڑھیے۔ ان پر سوچیے اور جو کچھ کام کا پایئے اسے گرہ میں باندھ لیجیے۔ ادبی معرکے کی دونوں جلدوں میں یہ باب بیت الغزل ہے اس کی جس قدر بھی داد دی جائے کم ہے۔ نقوش نے ان آثارِ گم شدہ کی بازیافت کر کے کتنی بڑی خدمت انجام دی ہے۔

اس جلد کا آخری حصہ باب پنجم ہے جس میں ادبی معرکوں سے متعلق تین مضامین ہیں پہلا مضمون "اُردو میں ادبی معرکوں کی روایت" ڈاکٹر محمد یعقوب کا ہے۔ انھوں نے اس موضوع پر پی ایچ ڈی کی ہے۔ میں ان کے مقالے کا ممتحن تھا۔ بہت بعد میں معلوم ہوا کہ وہ میرے ہم وطن ہیں یعنی سیوہارہ ضلع بجنور کے رہنے والے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون میں پہلے فارسی شعرا کی معرکہ آرائیوں کا ذکر کیا ہے پھر اُردو شعرا کا۔ امیر حسن نورانی بجا طور پر محض اُردو شعرا تک محدود رہے ہیں تیسرا مضمون ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی کا ہے۔ "فارسی شعرا کی باہمی معرکہ آرائیاں"۔ اس میں مجھ جیسے اُردو قارئین کے لیے دلچسپی اور علم افروزی کا وافر سامان ہے۔ ان مضامین کی ترتیب کے بارے میں پیچھے عرض کیا جا چکا ہے۔

دوسری جلد کی ابتدا میں ادارے کی طرف سے ایک طویل مضمون ادبی معرکوں پر تبصرہ ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ اس کا مصنف کون ہے۔ مضمون کے دو حصے ہیں پہلا حصہ فارسی شعرا سے متعلق ہے، دوسرا اُردو شعرا سے۔ حسبِ معمول فارسی کا حصہ میرے لیے زیادہ مفید ہے۔ اُردو حصے کے بیشتر مندرجات آبِ حیات سے ماخوذ ہیں دوسرے مآخذ سے جو کچھ لیا گیا ہے وہ بھی بیشتر سے مجھے معلوم تھا۔

ان چاروں مضمونوں میں ادبی معرکوں کی عہد بہ عہد مثالیں دی ہیں۔ معرکوں کے بارے میں ایک عمومی نظریاتی مضمون کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اس مضمون میں معرکہ آرائیوں کی نفسیاتی وجہ تلاش کی جاتی۔ ان کے اخلاقی و سماجی پہلو پر تبصرہ کیا جاتا ہو اور معرکہ آرائی کے بیچ مقاماتِ اشتراک داختلاف کی نشان دہی کی جاتی۔ معرکوں کے آئینے میں اس دور کے تنقیدی پیمانوں کا جائزہ لیا جاتا، آج سے زبان و ادب کو جو سود و زیاں ہوا، تقلید و اجتہاد پر جو اثر ہوا اس پر نظر ڈالی جاتی۔

دوسری جلد میں ادارے کے مضمون کے بعد شخصی معرکوں کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔

پہلی جلد میں معرکے نہیں، مباحث تھے۔ اگر کچھ معرکہ آرائی تھی تو وہ زبان اور فن کے بارے میں زیادہ' ادب کے بارے میں کم تھی۔ یہ جلد ان مطالب پر مشتمل ہے جنھیں ہم اور آپ ادبی معرکے کہتے ہیں۔ تن میں مضامین شعرا، کی تاریخی ترتیب سے نہیں فہرستِ مضامین میں ہیں۔ ہم فہرست کے مطابق جائزہ لیتے ہیں۔

"میر کے معرکے" کے عنوان سے ڈاکٹر محمد یعقوب نے دو مضامین لکھے ہیں۔ دونوں بھرپور اور جامع ہیں' میر کے حریفوں میں سے کوئی نظر انداز نہیں ہوا۔ میر کے اکثر مخالفوں کے معرکوں کے بارے میں ہم بہت کچھ جانتے ہیں لیکن ڈاکٹر یعقوب کے بیان سے ہر جگہ کچھ نہ کچھ نئی باتیں معلوم ہوتی ہیں، بالخصوص بقا، خاکسار اور یقین کے بارے میں۔ سودا کے معرکوں پر ڈاکٹر خلیق انجم نے ۲۷ صفحات لکھے ہیں۔ وہ سودا کے ماہر ہیں۔ انھوں نے جملہ معرکوں پر اچھی تحقیق کے بعد لکھا ہے، ان میں فاخر مکیں اور ضاحک کے ساتھ معرکے خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔

مصحفی کے سلسلے میں دو مضامین ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے لکھے ہیں پہلے میں کلیاتِ سودا کے آخر میں مصحفی کے طویل ہجویہ قصیدے کا تحقیقی تجزیہ کیا ہے اور اس کے زمانے کا تعین کیا ہے۔ دوسرے معرکوں میں مصحفی اور انشا، کے معرکوں کا تفصیلی ذکر ہے اس سلسلے میں آبِ حیات میں کافی مواد ہے لیکن ڈاکٹر تبسم نے اس پر کچھ اضافہ کیا ہے۔ ہندستان میں ڈاکٹر شیام لال کالڑا عابد پشاوری نے اپنی کتاب "انشا کے حریف و حلیف" میں اس سے کہیں زیادہ تفصیلی تحقیق کی ہے دراصل انشا، کے معرکوں پر علیحدہ ایک مضمون ہونا چاہیے تھا جس میں انشا، اور مصحفی کے قضیے کے ساتھ ساتھ انشا اور عظیم بیگ کے معرکے کو بھی سمیٹ لیا جاتا۔ ویسے یہ کمی شروع کے ادارتی مضمون سے پوری ہو گئی ہے۔

غالب کے ادبی معرکوں پر جناب مالک رام نے قلم اٹھایا ہے۔ ان سے موزوں تر کون ہو سکتا تھا۔ معرکوں میں اہم ترین دو ہیں کلکتے کا اور برہانِ قاطع کا، جن پر مالک رام صاحب نے بڑی قدرت کے ساتھ لکھا ہے۔ غالب نے قاطع القاطع کے مصنف امین الدین دہلوی پر ازالۂ حیثیتِ عرفی کا مقدمہ دائر کیا تھا۔ مالک رام صاحب نے اس کی جملہ تفاصیل دی ہیں جن سے کم از کم راقم الحروف کے علم میں بہت اضافہ ہوا۔ انھوں نے کپ علی خاں سے چپقلش کا ایک انوکھا عنوان قائم کر کے تمام معارضات

کا احصا، کرلیا ہے۔ ذوق اور شاہ نصیر کے معرکوں پر ڈاکٹر تنویر علوی نے لکھا ہے کہ وہی اس کے ماہر ہیں۔اس کا بیشتر مواد آبِ حیات میں ملتا ہے۔لیکن تنویر صاحب نے ان کا اور دیوانِ ذوق مرتبۂ آزاد کے مقدمے کے بیان کا تقابلی مطالعہ کیا ہے اور یہی ان کا اضافہ ہے۔

ناسخ کے معرکوں پر ڈاکٹر شبیر الحسن نونہروی نے لکھا ہے۔ انھوں نے ناسخ پر پی، ایچ ڈی کی ہے۔ ناسخ پر ان سے زیادہ کون جانتا ہے۔ آبِ حیات میں آتش و ناسخ کے معرکے معروفِ عام ہیں لیکن شبیر الحسن نے ناسخ کے چند ایسے معرکوں کی تفصیل دی ہے جن کا عام طور پر علم نہیں۔ انھوں نے ناسخ و آتش کے تعلقات پر بھی ایک عارف کی طرح لکھا ہے۔ڈاکٹر محمد صدر الحق نے عبد الغفور نسّاخ کے معرکوں پر لکھا ہے۔چونکہ یہ بحث انیس و دبیر کے مرثیوں کی تنقید سے متعلق ہے اس لیے فہرستِ مضامین میں اسے انیس و دبیر کے بعد دینا چاہیے تھا۔لیکن جناب مدیر ناسخ و نسّاخ کی حرفی و معنوی مماثلت کا لحاظ کر گئے۔ نسّاخ نے انیس و دبیر کے مرثیوں پر اعتراضات کو 'انتخابِ نقص' نام کے کتابچے میں پیش کیا۔اس کے جواب اور جواب الجواب میں تطبیر الادساخ نسخ النّساخ، ردِّ نسّاخ وجوابِ انتخابِ نقص، سنانِ دل خراش گستاخی معاف در ایراداتِ نسّاخ، تفضیح، تردید الایرادات لکھے گئے۔مضمون میں ان سے ضروری اقتباسات پیش کیے گئے ہیں۔ قاطع برہان اور انتخابِ نقص دو ہی کتابوں کے معرکوں کو یہ فضیلت حاصل ہے کہ ان کے سلسلے میں کئی مناظراتی کتابیں لکھی گئیں۔نسّاخ کے سلسلے کا کام ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم نے اُردو تنقید کی تاریخ، جلدِ اوّل میں پیش کیا تھا۔ ڈاکٹر محفوظ الحق نے مزید تفصیل سے لکھا ہے۔ اعتراض و سند کے دور کی پُر مغز بحث ہے۔

انیس و دبیر کے معرکوں پر دو مضامین موازنۂ انیس و دبیر اور المیزان کے اقتباسات سے تشکیل دیے گئے ہیں۔اُردو میں سب سے مشہور اور سب سے لمبے عرصے تک چلنے والا معرکہ چکبست و شرر کا ہے اس کا خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔ چونکہ اس معرکے پر ایک پوری کتاب موجود ہے اس لیے مضمون میں کوئی نئی بات نہیں ہو سکتی تھی لیکن ادبی معرکوں کے شمارے میں اس کا خلاصہ تو بہرحال دینا ہی تھا۔

اس کے بعد کے حصّے میں جن معرکوں اور چشمکوں کا بیان ہے وہ معروفِ عام نہیں اس لیے خصوصی دلچسپی کے حامل ہیں۔

کسریٰ منہاس کا مضمون ایک نرالے موضوع پر ہے، جلال، تسنیم اور ولا کی معرکہ آرائی (تاریخ گوئی کے آئینہ میں) دقیق عالمانہ مباحث ہیں۔ الفِ ممدودہ، تائے مدّورہ اور یائے تحتانی ہمزہ دار کے اعداد جیسے اختلافی مسائل پر بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ حالی و شبلی کی معاصرانہ چشمک "کے معرکہ آراؤں کے نام شبلی، حالی اور ایم مہدی حسن ہیں۔ مضمون میں ضمناً ڈاکٹر نذیر احمد کا ذکر بھی آگیا ہے۔ یہ صراحت نہیں کی گئی کہ ادارے کی طرف سے یہ مضمون کس نے لکھا۔ بہر حال جس پائے اور متانت کے یہ بزرگ تھے اسی پائے اور متانت کا یہ مضمون ہے۔ ادبی معرکوں میں زیادہ سے زیادہ اس حد تک چشمک کی اجازت ہونی چاہیے۔ "داغ خطوط کی روشنی میں" کے مرتب کا نام بھی حسبِ معمول حذف کر دیا گیا ہے۔ اس میں پہلے پنڈت کیفی کا اس عنوان کا مضمون ہے، بعد میں اس پر تبصرے کا مضمون 'کچھ داغ سے متعلق' ہے۔ یہ کہیں ظاہر نہیں کیا کہ یہ کس کا مضمون ہے اور کہاں سے لیا گیا ہے۔ ص ۲۰۶ کے ایک فٹ نوٹ کے آخر میں تمکین لکھا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس مضمون کے مصنف تمکین کاظمی ہیں۔ اس مضمون میں معرکہ تو برائے نام ہے بیشتر حصے میں داغ سے متعلق معلومات دی ہیں۔ لیکن ہیں یہ نئی اور دلچسپ۔

محمد عبداللہ قریشی نے "اقبال کے ادبی معرکے" کے عنوان سے دو مضامین لکھے ہیں اس کا پہلا حصہ اقبال کے مضمون، 'اُردو زبان پنجاب میں' (مشمولہ مخزن اکتوبر ۱۹۰۲ء۔ بازطباعت 'اقبال کے نثری افکار' مرتبہ ڈاکٹر عبدالغفار شکیل دلّی ۱۹۷۷ء) پر مبنی ہے کسی نے کسی رسالے میں تنقیدِ ہمدرد کے قلمی نام سے اقبال کی زبان پر کچھ اعتراض کیے تھے جن کا جواب اقبال نے اپنے مضمون میں دیا ہے۔ اعتراض و جواب کی تفصیل جناب جگن ناتھ آزاد نے اپنے مضمون اقبال کی اپنے کلام پر نظرِ ثانی' مشمولہ نقوش، اقبال نمبر شمارہ ۱۲۱، ستمبر ۱۹۷۷ء میں بھی دی ہے اور جناب عبداللہ قریشی نے محولہ بالا مضمون میں بھی لیکن کسی نے یہ نہیں لکھا کہ تنقیدِ ہمدرد کے نام سے کون لکھتا تھا اور کس رسالے میں۔ ڈاکٹر اکبر حیدری نے اپنے مضمون "اقبال کا سفرِ لکھنؤ حقیقت یا افسانہ؟" مشمولہ ہماری زبان دلّی بابت ۱۵ / مئی ۱۹۸۰ء میں ص ۲ پر راز فاش کر دیا ہے۔

حسرت موہانی ۱۹۰۳ء سے سالہا سال تک اقبال کی نظم و نثر پر اپنے رسالے میں "تنقیدِ ہمدرد" کے فرضی نام سے تابڑ توڑ حملے کرتے تھے اور کہا کرتے تھے کہ "اقبال اردو کو اُلٹی چھری سے ذبح کرتے

ہیں، داردوئے معلی فروری ۱۹۰۴ء صد ۳۸)"

معلوم ہوا کہ وہ ۱۹۰۳ء سے نہیں، ۱۹۰۲ء ہی سے اعتراض کرتے ہوں گے تب ہی تو اقبال نے اکتوبر ۱۹۰۲ء کے مخزن میں جواب دیا۔ محمد عبداللہ قریشی کا دوسرا مضمون "حیاتِ اقبال کی گم شدہ کڑیاں معرکہ 'اسرارِ خودی" ہے اس میں اسرارِ خودی سے متعلق تمام مضامین اور اقبال کی صراحتیں درج کی ہیں۔ یہ مضمون "تصوف اور اسلام" کے موضوع پر معلومات کا گنجینہ ہے اور نقوش کے اس شمارے کے بہترین مضامین میں سے ہے۔ اقبال سے متعلق تیسرا مضمون مشہور شعر "ہزاروں سال نرگس....." پر ہے اس پر مختلف عمائدینِ ادب نے اس کے معنی پر بحث کی ہے۔ مضمون میں کوئی معرکہ آرائی نہیں۔

"ریاض خیرآبادی کے بعض یادگار ادبی معرکے" سید عقیل احمد جعفری کے ایک مضمون سے ماخوذ ہے۔ نہایت دلچسپ، نہایت مفید۔ مجھے اس کے کسی جزو سے واقفیت نہ تھی اس مضمون کو پڑھ کر ایک دفعہ تو مذاق پھسل جاتا ہے کہ اردو کا لطف ملتا ہے تو داغ اور شاگردانِ داغ کی زبان کی شاعری ہی میں ان اہلِ زبان بلکہ آقایانِ زبان کی تحریروں کے آداب دیکھیے کہ اعتراض اور جواب میں بھی کیا تہذیب، کیا نرمی، کیا انشا، کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ ریاض سے متعلق دوسرا مضمون ان کے ایک مصرع پر متعدد شعرا کی گرہوں پر مشتمل ہے۔

اگلا مضمون ڈاکٹر محمد رضوان الحق ندوی کا "جلال لکھنوی اور شوق نیموی کے ادبی معرکے" ہے۔ طویل مضمون ہے جس میں الفاظ اور روزمرہ کی بحثیں ہیں۔ نقوش کے اس شمارے کو دیکھنے سے قبل مجھے اس بحث کا قطعاً علم نہ تھا اس مضمون سے یہ اندازہ ہوا کہ شاید کوئی بھی اہلِ زبان ایسا نہیں کہ جس کے ہاتھ پر بیعت کر لی جائے۔ جلال جیسے ماہرِ زبان کی غلطیاں دیکھنے سے طلسم لکھنؤ کی حقیقت فاش ہو جاتی ہے۔ اس کے آگے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا مضمون "ظفر علی خاں کے ادبی معرکے" ہے۔ آدھے سے زیادہ صفحات میں ظفر علی خاں کی شاعری کے فن اور ہیئت کی خوبیوں کو اجاگر کیا ہے۔ اس حصّے کو معرکے سے دُور دور تک کوئی علاقہ نہیں۔ مضمون کے دوسرے حصّے میں ان کی طنزیہ نظمیں درج ہیں جو یک طرفہ معرکے ہیں۔ نظمیں بہرحال دلچسپ ہیں)۔

ابوسلمان شاہ جہاں پوری نے مولانا آزاد اور مولانا عبدالماجد دریابادی کے معرکے پر ۲۷ صفحوں کا مضمون لکھا ہے۔ ۱۹۱۳ء میں مولانا عبدالماجد نے اپنی کتاب فلسفۂ جذبات میں حظّ و کرب کے

الفاظ استعمال کیے تھے۔ مولانا آزاد نے ان کے بجائے لذت والم کو موزوں تر ٹھہرایا اتنی بات پر اتنا لمبا مناقشہ کھڑا ہوگیا۔ میرے اور میرے بعد کی نسلیں اس بحث سے بالکل بے خبر ہیں۔ یہ ابوسلمان صاحب کی دریافت اور بازیافت ہے۔

ایک نہایت گاڑھا معرکہ، اثر لکھنوی کی ایک غزل ہے جس میں مرزا جعفر علی اثر، نیاز اور دوسرے دو صاحبوں نے حصّہ لیا۔ یہ نقوش کے اہم صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ یہ زیادہ تر عروض سے تعلق رکھتا ہے لیکن آخر میں دوسری ضمنی بحثیں بھی آ گئی ہیں۔ بحثیں نہایت پُرمغز اور اسی قدر غیر دلچسپ ہیں۔ معرکہ زیادہ پرانا نہیں۔ میں نے نگار کے صفحات پر اس کی چند قسطیں پڑھی تھیں۔

ان نہایت پُرمغز فاضلانہ بحثوں کے بعد دو اودھ پنچانہ معرکوں کو دیکھیے، پہلا چراغ حسن حسرت اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر کا ہے۔ پورے شمارے میں یہ واحد منظوم معرکہ ہے جس میں حسرت اور تاثیر دو اہم فریق تھے لیکن ساتھ ہی ان کے حلیف شعراء نے بھی حصّہ لیا۔ یہ معرکہ سودا و ضاحک اور انشا و مصحفی کی نظموں کا جدید روپ پیش کرتا ہے۔

شخصی معرکوں کے سلسلے کا آخری معرکہ جوش اور شاہد دہلوی کا ہے۔ دو بے نظیر مضمون ہیں جوش ملیح آبادی کا 'ضرب شاہد بعزق شاہد باز' اور شاہد احمد کا 'نہ جنتی نہ ڈھول بجتے'۔ یہ دو بڑے آدمیوں کا معرکہ ہے لیکن اس میں علمی بحثیں بالکل نہیں، ذاتیات کا معرکہ ہے اور اس لیے بہت پُرلطف ہے۔ شاہد احمد کے مضمون میں روزمرہ اور محاورے کا ایسا لطف ہے کہ بول کر پڑھیے، تو ہونٹ چاٹتے رہ جائیے۔

مولانا عبدالباری آسی اپنے رسالہ 'منشور' میں ایک باب 'معرکۂ سخن' کے نام سے لکھتے تھے جس میں شعراء کے مناظرے اعتراضات اور جوابات دیتے تھے اور آخر میں ہر اعتراض کے متعلق بطورِ حکم اپنی رائے درج کرتے تھے بعد میں ان مطالب کو جمع کر کے ۲۸ صفحات کا 'تذکرہ معرکۂ سخن' شائع کر دیا۔ نقوش میں اس تذکرے کی تلخیص ہے جس کے بعد علامہ اطہر ہاپڑوی (اس ترکیب میں واؤ کہاں سے آ گیا)، کا مضمون 'محاکمۂ معرکۂ سخن' ہے جس میں انھوں نے مولانا آسی کے بعض فیصلوں سے اختلاف کیا ہے۔ دونوں مضامین ۵۰ صفحوں کو محیط ہیں۔ ان میں قدیم نقطۂ نظر سے فن و شعر کے سینکڑوں نکتے محفوظ ہیں جنھیں پڑھنا دورِ حاضر کے ادیبوں کے لیے بھی مفید ہوگا خواہ وہ اس کی تقلید کریں یا نہ کریں'

فہرست کے آخر میں ایک فارسی معرکے کا بیان ہے۔ خان آرزو نے شیخ علی حزیں کے کلام پر اعتراضات کر کے رسالہ تنبیہ الغافلین لکھا۔ امام بخش صہبائی نے آرزو کے اعتراضات کا جواب "قولِ فیصل" کے نام سے لکھا۔ نقوش نے چاہا کہ قولِ فیصل کا اردو ترجمہ کرا کے چھاپ دیں۔ پروفیسر وزیر الحسن عابدی نے ترجمہ شروع کیا لیکن مکمل کرنے سے پہلے انتقال کر گئے۔ یہ نامکمل ترجمہ ۵۲ صفحات پر ہے۔ اس سے اٹھارھویں صدی کے وسط کی شعریات کا اندازہ ہوتا ہے۔ ترجمہ پورا ہو جاتا تو اور مفید ہوتا گو اس دور میں فارسی شاعری سے دلچسپی لینے والے کم ہیں۔

یہ ایک جھلک ہے نقوش کے ادبی معرکہ نمبر کی جس کو کتابی شکل میں ڈھالا جائے تو تین ضخیم جلدوں میں سمائے گا۔ ان معرکوں میں نثر نگاروں کی نمائندگی تقریباً نہیں کے برابر ہے حالی و شبلی ہی اس کمی کو پورا کرتے ہیں۔ ابو الکلام آزاد اور عبدالماجد دریا بادی ہیں، تو نثر نگار لیکن ان کی بحث محض دو لفظوں کے ترجمے تک محدود ہے۔ تخلیقی نثر میں سب سے مشہور معرکہ باغ و بہار، فسانہ عجائب، سروشِ سخن اور طلسم حیرت کا ہے۔ میں نے اسی پر ایک مضمون بھیجا تھا لیکن وہ شمارے کی طباعت کے بعد پہنچا۔ اسی سلسلے کی ایک بحث سروشِ سخن کے مصنف سخن اور صفیر بلگرامی کی تھی۔ حال میں پریم چند کے تعلق سے ہندستان میں کچھ معرکہ آرائی ہوئی ہے۔ اس کے کچھ مضامین نقوش کی اشاعت ۱۹۸۱ء تک وجود میں آچکے تھے بقیہ بعد میں شائع ہوئے۔

شاعروں اور شاعری سے متعلق کچھ معرکے چھوٹ گئے ہیں۔ ۱۹۲۵ء کے لگ بھگ غزل کے بارے میں ایک مباحثہ ہوا جس کی تحریک عظمت اللہ خاں کی غزل بیزاری سے ہوئی۔ اس میں جوش ملیح آبادی، عندلیب شادانی اور نہ جانے کس کس نے حصّہ لیا۔ آزاد نظم کا معرکہ فرقت کاکوروی کی کتاب مداوا، میں محفوظ ہو گیا ہے۔ فراق کے معرکے بھی چھوٹ گئے ہیں جو جعفر علی خاں اثر اور سردار جعفری سے ہوئے تھے۔ ۱۹۷۰ء میں دیوانِ غالب بخطِ غالب کی صحت و صداقت کے تعلق سے جو متعدد تحریریں وجود میں آئیں وہ نقوش ہی کے غالب نمبر میں موجود ہیں۔

اس نمبر کا دوسرا باب معرکوں پر مشتمل نہیں۔ بقیہ مضامین میں بھی بعض جگہ ایسے مطالب آگئے ہیں جن میں معرکہ آرائی کا ہنگامہ نہیں بلکہ ایک نکتے پر مختلف زاویوں کا اظہار ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی اس شمارے میں لسانیات، زبان و بیان اور قدیم شعریات کے اتنے خزینے بھرے پڑے ہیں کہ یہ علم و فن

کا ایک گنج قاروں بن گیا ہے جو ہمیں گنجِ بادآور کی طرح گھر بیٹھے بیٹھے مل گیا ہے۔ اس کی ترتیب میں ادارے کو کتنی تحقیق و تدقیق اور کتنی دیدہ ریزی کرنی پڑی ہوگی۔ اسے پڑھنے سے نئی نئی معلومات کا ایک دو نہیں ہزار در کھل جاتے ہیں۔ کتنے ایسے معرکے ہیں اور کتنی ایسی مناظراتی کتابیں ہیں جن کا مجھ ہیچ مداں کو علم نہ تھا۔ نقوش کے عالی شان نمبروں کے کئی فرسنگ لمبے قافلے میں بے شک رسولؐ نمبر (جو میری نظر سے نہیں گزرا) معلومات کے لحاظ سے سرِفہرست ہوگا لیکن اس کے بعد ادبی معرکے نمبر اور لاہور نمبر کو رکھیں گے۔ رسولؐ نمبر تو مذہبی صحائف کی طرح محترم ہے، اس سے ہٹ کر، میری جاں بخشی کی جائے تو میں کہوں گا کہ جملہ خصوصی نمبروں میں 'ادبی معرکے نمبر' سب سے زیادہ بیش بہا ہے۔ کم از کم مجھ جیسا بے متاع، کم مایہ، ہیچ مداں شخص اپنی افتادِ طبع کی وجہ سے تمام نمبروں میں اسی کو سب سے اوپر رکھے گا۔ خدا اس کے مؤلف محمد طفیل صاحب کا دونوں جہان میں بھلا کرے۔

# مالک رام: گفتارِ غالب

مالک رام ہمارے سب سے بزرگ محقق اور سب سے بڑے ماہرِ غالبیات ہیں۔ معلوم نہیں اب تک غالب سے متعلق کتنی کتابیں اور کتنے مضامین لکھ چکے ہیں۔ "گفتارِ غالب" کتاب ایک اہم دیباچے اور ۱۳ مضامین پر مشتمل ہے۔ دیباچے کو انھوں نے پیش گفتار کہا ہے۔ اس پُرمغز گفتار میں انھوں نے یہ غلط فہمی دور کی ہے کہ اپنی زندگی میں غالب کی کوئی قدر نہیں ہوئی۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غالب شاہِ دہلی بہادر شاہ ظفر اور نواب رامپور یوسف علی خاں دونوں کے استاد تھے۔ دہلی کے تمام عالموں اور ادیبوں سے ان کے مساویانہ مراسم تھے۔ ان کی تمام تصانیف ان کی زندگی میں نہ صرف شائع ہوئیں بلکہ بعض کے کئی کئی ایڈیشن نکلے۔ اردو دیوان پانچ بار شائع ہوا۔ استادِ شاہ شیخ محمد ابراہیم ذوق کی زندگی میں ان کے دیوان کو ایک بار بھی طباعت کا منہ دیکھنا نصیب نہ ہوا۔ دیوانِ مومن محض ایک بار شائع ہوا۔ غالب کے اردو فارسی خطوط تک کے مجموعے ان کی زندگی میں چھپ گئے۔ یہ اعزاز اور کس کو ملا تھا؟ غالب کی دو روغنی تصویریں اور ایک فوٹو ملتے ہیں۔ ان کے ہمعصروں میں کتنوں کی معتبر تصویریں ہیں۔ مالک رام انکشاف کرتے ہیں:

> "آج مختلف اساتذہ کی جو تصویریں متداول ہیں، یہ سب جعلی ہیں۔ ان میں سے بیشتر بھوپالی مصور محمد اویا ماکی بنائی ہوئی ہیں۔" (ص ۱۶)

مالک رام صاحب کو محقق سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اس کتاب میں انھوں نے اپنی تنقیدی نظر کا وافر ثبوت دیا ہے۔ دیباچے میں کہتے ہیں کہ "اردو میں دو شاعر ایسے ہیں، جن کے کلام میں اپنی مخصوص فضا ہے میر اور غالب۔" ظاہر ہے کہ مالک رام محض قدیم اساتذہ کی بات کر رہے تھے اقبال، جوش، یا میراجی وغیرہ

کی نہیں۔ غالب کے لیے لکھتے ہیں:

"غالب کی دنیا نشاط اور ولولے، غور و فکر، محبت اور جرأت کی دنیا ہے۔ اس سے آپ کو آزادیٔ رائے اور آگے بڑھنے کا سبق ملتا ہے۔ اس کے کلام میں حرکت ہے، نشاط ہے، ولولہ ہے۔ ......آپ کے دل میں طرح طرح کے سوال پیدا ہونے لگتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جتنے سوالات خود غالب نے اپنے کلام میں خدا کے بندوں اور خود اپنے آپ سے پوچھے ہیں اتنے شاید ہی کسی اور شاعر نے دریافت کئے ہوں گے۔ اس صفت کو ہم فکر انگیز کہہ سکتے ہیں۔ دوسری صفت اس کی ترقی پسندی ہے۔ وہ کوئی نیا خیال یا لفظ یا ترکیب استعمال کرنے سے نہیں جھجکتا۔" (ص ۱۴-۱۵)

مجموعے کے مضامین کے عنوان یہ ہیں:

(۱) میرؔ اور غالبؔ، (۲) انسان کی خلافت الٰہیہ، (۳) کلام غالب میں معاشرتی عناصر، (۴) ذوق اور غالب، (۵) گل رعنا (بہرۂ اردو)، (۶) گل رعنا (بہرۂ فارسی)، (۷) دیوان اردو کی کہانی، (۸) چراغ دیر، (۹) غالب کی فارسی تصانیف، (۱۰) دعائے صباح، (۱۱) سوالات عبدالکریم، (۱۲) احسان، غالب اور ذکا، (۱۳) غالب اور تنافر۔

پہلے مضمون "میرؔ اور غالبؔ" میں یہ غلط فہمی دور کی ہے کہ غالب ابتدا میں دقیق انداز میں لکھتے تھے، بعد میں میرؔ کے سہل انداز میں لکھنے لگے۔ فاضل مضمون نگار نے بتایا ہے کہ سہل انداز کی ۲۵ غزلیں ۱۸۲۶ء سے پہلے کی ہیں۔ (ص ۳۱)

دوسرے مضمون "انسان کی خلافتِ الٰہیہ" میں غالب کے فارسی اور اردو اشعار سے ثابت کیا ہے کہ غالب کی نظر میں انسان دنیا میں خلیفۂ الٰہی اور خلاصۂ کائنات ہے۔ اقبال کی مشہور فارسی نظم "خدا اور انسان" کا مکالمہ (چراغ آفریدم) سے پہلے غالب نے اعلان کیا تھا:

زما گرمست ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را  قیامت می دمد از پردۂ خاکی کہ انساں شد (ص ۳۳)

"کلام غالب میں معاشرتی عناصر" ایک اچھوتا تنقیدی مضمون ہے۔ اس انداز کا تجزیہ پہلے کہیں دیکھنے میں نہیں آیا تھا۔ اس میں غالب کے کلام سے معاشرتی آداب، شرفا کے اصول، سامان خورد و نوش، میلے تیوہار، توہمات پیشے وغیرہ سے متعلق بیانات درج کئے ہیں مثلاً اس زمانے میں جب کوئی شخص کسی سے

رخصت ہوتا تھا، تو اسے اپنی یاد دلانے کے لیے کوئی تحفہ دے دیتا تھا۔ ان میں سب سے مقبول شے تھی چھلا، جو اکثر نظروں کے سامنے اُتار رہتا تھا:

کافی ہے نشانی تری چھلّے کا نہ دینا
خالی مجھے دکھلا کے، بوقتِ سفر انگشت (ص ۴۳)

اسی طرح، مصنف کے بقول، بازار میں علیک سلیک کے علاوہ طویل گفتگو کا بالکل رواج نہ تھا۔ ناقدینِ حدیث نے لکھا ہے کہ کوئی شخص بازار میں کھڑا کھا رہا ہو، تو اس کی روایت کردہ حدیث پر اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔ غالب اس شعار کا فائدہ اٹھا کر کہتے ہیں:

سمجھ کے کرتے ہیں بازار میں وہ پُرسشِ حال
کہ یہ کہے کہ سرِ رہگزر ہے، کیا کہیے (ص ۴۹)

ظفر کے دربار کے یہ آداب تھے کہ درباری ایک دوسرے سے ملنے پر سلام کے لیے اپنے ہاتھ پیشانی کے بجائے کان تک لے جاتے تھے۔ اس کی غالب نے یہ لطیف توجیہ کی:

کانوں پہ ہاتھ دھرتے ہیں کرتے ہوئے سلام
اس سے ہے یہ مراد کہ ہم آشنا نہیں (ص ۵۰)

"ذوق اور غالب" ایک اور تنقیدی مضمون ہے۔ مالک رام ماہرِ غالبیات ہیں، توقع تھی کہ وہ غالب کے طرفدار ہوں گے لیکن اس مضمون میں انھوں نے ذوق اور غالب کے ہم معنی اشعار کا بڑی معروضیت سے موازنہ کیا ہے اور اکثر صورتوں میں ذوق کے اشعار کو ترجیح دی ہے۔ "ارمغانِ مالک" دیکھنے سے معلوم ہوا کہ یہ مضمون ستمبر ۱۹۲۶ء کا ہے اور اسی سے ان کی غالب سے دلچسپی کی ابتدا ہوئی۔

کلامِ غالب کے ابتدائی انتخاب گلِ رعنا سے متعلق دو مضامین ہیں۔ یہ انتخاب گم ہو گیا تھا، ۱۹۵۷ء میں مالک رام صاحب کو سب سے پہلے اس کا نسخہ ملا، اور انھوں نے "نذرِ ذاکر" میں اس کا تعارف کرایا۔

"دیوانِ اردو کی کہانی" ۷۲ صفحوں کا تحقیقی مضمون ہے اور میرے نزدیک اس مجموعے کی بیت الغزل ہے۔ یہ اور "معاشرتی عناصر" والا مضمون اس مجموعے کے سب سے وقیع اور دلچسپ مضامین ہیں۔ تحقیق میں کس طرح افسانوی دلچسپی بسائی جا سکتی ہے، وہ "دیوانِ اردو کی کہانی" میں دیکھیے۔ اس کی ابتدا میں یہ بحث ہے کہ غالب نے شعر گوئی کا آغاز کب کیا؟ اس کے بعد ان کے مرتبہ قلمی مجموعوں، انتخابات، دیوان کے مختلف

ایڈیشنوں اور بیسویں صدی کے بعض مطبوعہ متون کی تفصیل ہے۔ ہر چیز آئینہ ہو کر سامنے آجاتی ہے: ہر موضوع کے ابعاد سے پوری واقفیت ہو جاتی ہے۔ دیوان غالب بخط غالب کی بحث خاص طور سے دلچسپ ہے۔ اس سے یہ انکشاف ہوا کہ مالک رام صاحب نے توفیق احمد کو اس نسخے کے لیے دس ہزار روپے پیش کیے تھے لیکن وہ نہ مانا۔ (ص ۱۴۲)

دوسرا اہم مفروضہ یہ ہے کہ اس دیوان سے پہلے بھی کوئی غیر مردف بیاض رہی ہوگی اور اس دیوان کی ایک اور نقل تیار کی گئی ہوگی۔ (ص ۱۵۲)

موجودہ دیوان منتخب ہے۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ انتخاب کا کام مولوی فضل حق خیر آبادی اور مرزا خانی کوتوال نے کیا تھا۔ مالک رام اس سے متفق نہیں۔ کہتے ہیں کہ فضل حق عالم تھے لیکن تنقید شعر میں ان کا کوئی مقام نہیں۔ مرزا خانی، قتیل کے شاگرد تھے (ص ۱۳۹)

غالب کی قتیل اور ان کے شاگردوں کے بارے میں جو رائے تھی، وہ سب کو معلوم ہے۔ صحیح بات یہ ہے کہ انتخاب کا کام خود غالب ہی نے کیا۔ اور محض ایک بار نہیں بلکہ وہ ساری عمر حذف واضافہ کا عمل کرتے رہے۔

"دعائے صباح" حضرت علیؓ سے منسوب ایک عربی دعا ہے، جس کا غالب نے فارسی نظم میں ترجمہ کیا تھا۔ قاضی عبدالودود کہا کرتے تھے کہ غالب کو عربی بالکل نہیں آتی تھی۔ مالک رام بھی مانتے ہیں کہ مرزا کی عربی بہت کمزور تھی۔ (ص ۲۱۵)

اس لیے کسی نے عربی دعا کا فارسی نثر میں ترجمہ کیا، جسے غالب نے منظوم کیا۔ یہ نظم ان کے بھانجے مرزا عباس بیگ کے ایما پر شائع ہوئی۔ مالک رام صاحب نے کئی صفحات میں اس تفصیل سے عباس بیگ کی سوانح لکھی ہے، جیسے یہ ان کی چھٹی کی کھیر کھا چکے ہوں۔ ان سے پہلے کالی داس گپتا رضا نے اپنی کتاب "متعلقات غالب" میں اور زیادہ تفصیل سے لکھا ہے۔ مالک رام صاحب کے بیان سے ایک دلچسپ اقتباس سنیے:

> "سب سے پہلی حرکت انھوں نے یہ کی کہ اپنی چچی یعنی مرزا افضل بیگ کی جوان بنگالی بیوی کو گھر ڈال لیا۔ مرزا افضل بیگ جب کلکتے سے واپس آئے ہیں، تو یہ خاتون وہاں سے ان کے ساتھ آئی تھیں۔ خدا معلوم، آپس میں باقاعدہ شادی بھی ہوئی تھی یا نہیں۔ لیکن بہرحال عرف عام میں وہ عباس بیگ کی چچی ہی تھیں۔ بظاہر افضل بیگ واپسی کے بعد زیادہ دن زندہ نہ رہے۔ یہ عورت جوان بھی تھی، اور

خوبصورت بھی۔ ادھر عباس بیگ کی بھی ابلتی جوانی اور سرخ و سپید رنگ۔ دونوں ایک دوسرے پر فدا ہو گئے۔ نتیجہ وہی نکلا جس کی توقع کی جا سکتی تھی۔ خاندان کے دوسرے افراد نے اس فعل شنیع پر دونوں کو، اور خاص طور پر عباس بیگ کو بہت لعن طعن کی۔" (ص ۲۱۱)

سوانح دلچسپ ہے لیکن اتنی تفصیل کی کیا ضرورت تھی؟

بہادر شاہ کے عہد میں دستور یہ تھا کہ ملازموں کو چھے ماہ میں ایک بار تنخواہ ملتی تھی۔ بادشاہ چاندنی چوک اور کٹرہ نیل کے مہاجنوں سے قرض لے کر تنخواہیں بانٹ دیتے تھے۔ غالب کا چھ ماہی تنخواہ میں گزارا نہ ہوتا تھا۔ اس پر انھوں نے بادشاہ کی خدمت میں ایک منظوم درخواست پیش کی کہ انھیں تنخواہ ماہ بہ ماہ ملے۔ اس کے تین اشعار یہ ہیں ؎

رسم ہے مردے کی چھماہی ایک — خلق کا ہے اسی چلن پہ مدار

مجھ کو دیکھو تو ہوں بقیدِ حیات — اور چھماہی ہو سال میں دو بار

میری تنخواہ کیجے ماہ بہ ماہ — تا نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار

مالک رام صاحب نے دریافت کیا ہے کہ یہ منظوم عرضی غالب کی ایجاد نہیں۔ اس میں انھوں نے حافظ عبدالرحمٰن جیو احسان کی تقلید کی ہے۔ جنھوں نے غالب سے پہلے ظفر کے نام اسی زمین میں ایک قطعہ بھیجا تھا جس میں تنخواہ نہ ملنے کی دلچسپ داستان اور تنخواہ کی ادئیگی کا تقاضا تھا۔

(ص ۲۵۲)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب کے سامنے احسان کا قطعہ تھا۔ غالب نے بھی احسان کی طرح قرآن کا ایک ٹکڑا مصرعۂ ثانی کی شکل میں ہو بہو لے لیا ہے۔ ؏

وَقِنَا رَبَّنَا عَذَابَ النَّار

غالب کی تقلید کی ان کے شاگرد حبیب اللہ ذکا حیدر آبادی نے (ص ۲۵۶) جب انھیں ایک مرتبہ نواب سالار جنگ کے یہاں سے تنخواہ نہ ملی، تو انھوں نے بھی اسی زمین میں ایک قطعہ لکھ کر نواب صاحب کو بھیجا۔ پہلے دو اصحاب کے برخلاف ذکا کے قطعے میں سنجیدگی ہے۔

غرض یہ ہے کہ تحقیق اور تنقید دونوں اعتبار سے "گفتارِ غالب" ایک قابلِ قدر کتاب ہے۔ اور کیوں نہ ہوتی جب اس کا مصنف مالک رام صاحب کے پائے کا غالب شناس ہو۔ (آج کل، اگست ۱۹۸۷ء)